أصوات النص الشعري

الشعر والشعراء

الدكتور يوسف حسن نوفل

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

الشعر والشعراء

أصوات النص الشعري

الشعر والشعراء

أصوات النص الشعري

الدكتور يوسف حسن نوفل

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : **شركة أبو الهول للنشر**
٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٢٥٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١٦
١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقاً) - الشلالات ، الإسكندرية ت : [illegible]

الطبعة الأولى ١٩٩٥

رقم الإيداع ٧١٠٣/١٩٩٥

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧-١٦-٠١٧٩-٢

غلاف : أحمد سامي

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

المحتويات

توطئة

منطلق العمل الأدبي

اللغة وسيلة الآداب إلى مَن يتلقاها قراءةً أو استماعًا أو مشاهدةً . واللغة – لهذا ولغيره – تُعدُّ من أقوى وسائل اتصال الإنسان في حياته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية . وفيها يتجلى نموُّ الحياة الاجتماعية والثقافية للبشر ، وبها يحفظ الفرد ما يرثه من تعاقب الحضارات والثقافات والخبرات عبر عصور التاريخ ، منذ أخذت تتطور مع الرقيِّ الفكري والعقلي للإنسان منذ أقدم العصور ، حين بدت مع العمل واللعب ، في السلم والحرب ، في الجدِّ واللهو ، وأخذت تتخذ أشكالاً يذكرها علماء اللغة بإفاضة ؛ من إشارة وإيماءة وتعبير بالوجه ومحاكاة للأصوات المحيطة من صيحة وصفير وصرخة – حتى صار الكلام البشري أعلى مراحل ذلك التشكُّل ، وصار في قدرة المتكلم التفرقة بين المهموس والمجهور والمحبوب والمكروه والمتآلف والمتنافر .. إلى غير ذلك من دلالات لا تُحصى ، تضمها الوحدات الصوتية حين تتم صياغتها في تركيب فني .

وإذا كانت اللغة تعبِّر عن وعي الجماعة وخبرتها بوجه عام ، في الوقت الذي تعبِّر فيه عن وعي الفرد وخبرته ، فإن اللغة في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى لغة الكلام العادي لدى أفراد الإنسانية ؛ إذ تعتمد على طرائق شتى من التفكير والتعبير ، والرمز والتصوير ، والإيقاع والدلالة .. إلى غير ذلك مما اكتمل من خبرات فنية لدى أدباء تلك اللغة .

واللغة ، من حيث كونها شكلاً فنيا للأدب ، هي من أكمل الأدوات التي تحققت للإنسان لنقل تجاربه نقلاً واقعيا صادقًا أمينًا . ولما كانت اللغة وسيلة الأدب وأداته – اهتم دارسو الآداب بأصول الصناعة اللفظية ، مما يدخل في التركيب اللغوي وبناء الكلمة والجملة والجَرْس والإيقاع والتعبير والمجاز ، ومراجعة الكاتب ما يكتب ، وتنقيحه إياه ؛ لذا قيل إنه لا يخيفنا القول بأننا « نقتل كي نشرِّح » ؛ لأن التعبير الفني الجيد لا يضيره التحليل الأدبي الذي قد يشبه التشريح لدى غيرنا ، ولهذا كان التعبير الفني الجيد نبعًا أساسيا لصيانة اللغة

وتجددها عبر أجيال الأدباء ، وانتقالها عبر مراحل التراث ، ولهذا قال الأولون عن فنٍّ من فنونهم : الشعر ديوان العرب .

ولنا أن نتساءل : ما المقصود بالتعبير الفني ؟

يمكن القول – بإيجاز شديد – إن التعبير الفني صياغة صاغها الإنسان ، يسعى من ورائها إلى تصوير تجربة فنية للجمال والخير والحق في حياة البشرية وفق أسس فنية ، وانفعال عاطفي وجداني منظَّم عميق لتجارب الإنسان في الكون وحقائقه وأحداثه ، في صدق فني يتمثل فيه إخلاص الكاتب لعاطفته وتجربته الانفعالية .

وهي صياغة تترك آثارها فيمن يتلقاها فينفعل بها ويزداد وعيه بالإنسان والحياة . ويتَّسم هذا الأثر عند المتلقِّي بالاستمرار ، وهذا فارق ما بين أديب يعبِّر تعبيراً فنيا من خلال نوع أدبيٍّ ما عن فجيعة أمٍّ في ولدها من ناحية ، وصراخ تلك الأم وتعبيرها البسيط عن حزنها بأساليب صوتية وغير صوتية من ناحية أخرى ، إذ كان أداء الأم موقوتاً مرتبطاً بلحظتها الراهنة الحزينة ، يؤثر فيمن يشاهدها أو يستمع إليها ، وليس أثراً أدبيا لغويا باقيًا ؛ ولهذا بقيت – مع الزمن – مراثي كل من أبي ذُؤَيب الهُذَلي في أولاده ، والخَنْساء في أخيها ، وابن الرُّومي في ولده الأوسط . كذلك يبدو الفرق بين الذي يعبِّر عن غضبه تعبيراً سريعاً موقوتاً والشاعر الذي يصوغ غضبه صياغة شعريةً ما .

من أجل ذلك ، احتلَّ التعبير الفني الأدبي بأشكاله المختلفة منزلته الجليلة في التراث الإنساني من جيل إلى جيل ، ومن لغة إلى لغة ؛ لأنه ينقل العاطفة الإنسانية في صدق فني وانفعال عميق ، بها تتقارب العواطف الإنسانية ، ويزداد التخاطب والتبادل عن طريقها بين البشر في كل مكان وكل عصر .

وهذا الصدق الفني ينبع من عاطفة قوية ألـمَّت بالكاتب أو عاشها وادَّخرتها نفسه واختلطت بها من خلال تجارب حياته وعلاقات مجتمعه ، ودخائل نفسه ومكنون ضميره . ومن قوة الانفعال شبَّت مشاعره في تعبيره الفني غير متعارضة مع نواميس الحياة وقوانينها ، أو حقائق السلوك الإنساني العام . وبذلك يمكن للتعبير الفني الجيد – الذي لا يلجأ إلى الوعظ المباشر – أن يتسلل بالأدوات الفنية إلى داخل الإنسان فيضيف إليه جديداً .

والحق أن ذلك كله لا يصدر إلا عمن يملك إحساساً مرهفاً وانفعالاً قويا وقدرة على نقل

عاطفته من خلال النوع الأدبي الذي يراه من : فن قصصي : أقصوصة أو قصة قصيرة أو رواية . أو مسرحي : شعراً أو نثراً . أو نوع أدبي آخر كالقصيدة الشعرية ، أو المقال ، أو السيرة ، أو الخُطبة ، أو الرسالة ، أو اللوحة القلمية ، أو الحديث الإذاعي .. إلى غير ذلك مما يمكن أن يتفرع عن الأنواع الأدبية على نحو ما يبدو في نظرية الأنواع الأدبية literary genres .

تلك الأنواع الأدبية التي تمثّل النتاج الجمالي الفني للبشرية في كل عصر ، من أنواع أدبية بعينها تتفق مع طبيعة العصر وحاجاته ، ومن الأنواع الأدبية ما خلد برغم مرور سنوات طويلة على مولده في عصره البعيد كأنواع من السير والملاحم ، ومن هذه الأنواع ما تلاشى أو اندمج مع نوع أدبي آخر ، أو تطوّر إليه ، وتغيّرت تبعاً لذلك أدواته اللغوية وطرائقه الفنية .

وقد نبعت نظرية الأنواع الأدبية من خلال ثلاثة مواقف هي :

* الموقف الغنائي ، و وظيفته التعبير ، وضميره الملائم هو ضمير المتكلم (أنا) ، وتمثّل ذلك في القصيدة الشعرية .

* والموقف الملحمي ، و وظيفته التمثيل ، وضميره الملائم هو ضمير الغائب (هو) ، وتمثّل في الملحمة .

* والموقف الدرامي ، و وظيفته النداء أو الدعاء ، وضميره الملائم هو ضمير المخاطب (أنت) ، وتمثّله الدراما .

وهذه هي الأبعاد الثلاثة للتفكير والتعبير في الأنواع الأدبية ، وفيها نرى غلبة البعد التعبيري في الشعر الغنائي ، وغلبة البعد التمثيلي في الشعر الملحمي ، وغلبة بُعد النداء أو الدعاء على الشعر الدرامي ، ولهذا وجدنا من النقاد من ذكر للشعر أصواتاً ثلاثة هي : صوت الشاعر عندما يتوجه إلى نفسه وحدها بالحديث ، والثاني صوته متجهاً إلى جمهور ، والثالث صوته بين أشخاص يتخيلهم .

والأديب – في ذلك – يستعين بالخيال الأدبي الذي لا يكون محض اختلاق أو مجافاة للواقع ، بل يمثّل رؤية الأديب لحقائق الكون ومن فيه ، بشكل يتحقق فيه من الوضوح والجلاء والصفاء ما لا يمكن أن يتحقق في الصورة الواقعية للكون وما فيه ، إذ يضيف الأديب إلى ذلك التصوير من خياله ما يكمله ويرتبه بما يملك من قدرة على رؤية العلاقات بين الأشياء ، وقدرة على استحضار الحقيقة بأجزائها ، وقدرة على الاختيار والانتخاب والاختصار ،

ثم من قدرة على التعبير الفني .

وإذا سلّمنا أن العمل الأدبي يتجه به كاتبه إلى المتلقّي ، فإنه من الضروري أن يتوفر لدى هذا المتلقّي قدر من الذوق الأدبي الذي يمكّنه من الوقوف على الأهداف الأساسية – كلها أو بعضها – لذلك التعبير الفني ، والاستجابة لها ، حتى ليخيّلُ إليه أنه يعاني مثل ما عاناه المنشئ ، أو يكاد يتمثل شخصيته ليبلغ ما قصده الكاتب فتتحقق له متعة فنية تفوق المتعة الحسية من شبع أو ريٍّ .

وإذا كان هناك قدر مشترك من الذوق العام الحسيّ لدى الأمم والأفراد يميّز بينها ويجعلها تفضّل شيئًا على شيء ، وتستقبح شيئًا وتستحسن غيره : كذوقها للطعوم والموسيقى وأشكال البناء والألوان وأنواع الملابس .. إلخ – فإن الذوق الأدبي يختلف من فرد إلى فرد تبعًا لقدرات الفرد وميوله ومواهبه . وإذا كان لكل أمة من الأمم أدب خاص بمراحل حياتها وعصورها ارتبط بالشعور العام لها ، فإن هناك آدابًا عالمية إذا نُقلت إلى لغة غير لغتها ، بل إلى عصر غير عصرها ؛ استجيدت وبقي لها ما كان لها من استحسان وتقدير في لغتها الأم وعصرها البعيد ، ذلك أن هناك قدرًا مشتركًا في الذوق الأدبي يجعلك تقف أمام الأدب الراقي مُستحسِنًا ومعجبًا ، مهما كانت لغته ، ومهما كان عصره ، ولهذا قيل : « إن الذوق لا يُعلّل » .

ومن المتوقع – إذًا – أن تختلف نظرة الإنسان للتعبير الفني وتذوقه له تبعًا لاختلاف ميوله الفنية وتبعًا لتباين الفروق الفردية ، لذلك رأوا « أن الدلال وحده هو الذي يُبدي نحو كل أنواع الفنون على السواء قدرًا واحدًا من الحماسة » ؛ ذلك أن مهمته تنحصر في الترويج والدعاية ، أما المتلقي للعمل الفني فيلقي بنفسه في غمار التجربة الأدبية ليحسّ بما أحسّ به الكاتب .

وكما أن بمقدور الأمم أن ترقى بالذوق العام في حياتها وسلوكها ، وتصلح من شأنه وتقوّمه – فإن بمقدور المتلقي للتعبير الفني أن يرقّيَ ذوقه الأدبي ، ويبذل من الجهد ما ينهض به ويسمو ، ولعله من هنا نشأت ألوان من النقد التفسيري ، والتحليلي ، وغير ذلك من مباحث وصلت قمتها بوضع مباحث علم الجمال الأدبي (١) aesthetics .

هنا تبرز أهمية القراءة ، ودور القارئ ، ودور العملية القرائية في إبراز النص إلى الوجود .

إن النصّ عالم يضمُّ أصواتًا متعددة قد لا تسمعها ، لكن ذلك لا يعني اندثارها أو موتها .. فما دور القراءة والقارئ ؟

القارئ الناقد قد يبرز النص للوجود .

ويجمع معظم الدارسين على أن النص الأدبي « مستقل بما صدر عنه » ، على حين يرى آخرون عدم إرجاع النص إلى ظروفه من سيرة ذاتية أو غيرية ، وعوامل وراثية ، أو علم نفس ، أو التأثير والتأثر ، وأن « النص مكتفٍ بذاته » .

ولعل هذا ينقلنا إلى بعض ما دار من دراسات حول النص العربيّ ، فهناك من النحاة واللغويين كان ابن حزم ، وابن جنّي ، وابن مضاء القُرطبي . وفي قرطبة ، خلال القرن الحاديَ عشرَ الميلادي ، نادوا بالمذهب الظاهري اشتقاقًا من المعنى الذي يفيد الوضوح والجلاء . لقد أرسوا أسس نظام عقلاني في قراءة النص بتوجيه الاهتمام فيه نحو ظواهرية الكلمات نفسها لا إلى معانٍ خفية ، ولا إلى سرٍّ خفي ، وذلك في مقابل المذهب الباطني الذي يرى أن المعنى في اللغة يختفي داخل الكلمات ؛ لذا فإنه لا يُدرَك إلا بالتأويل المتجه إلى الداخل . مع الأخذ في الاعتبار الفارق بين عمل المفسّر في مجال النصوص القرآنية وعمل المفسّر في مجال سائر النصوص الأدبية ، وما تحدَّث به السلف عن الفروق بين التفسير والتأويل والشرح ، منذ ارتبط ذلك بالنص القرآني الكريم ، ثم بالشعر العربي القديم كما تنطق بذلك كتب التفسير ومدارسه ، وشروح الشعر ومناهجها .

ويرى النقاد أن النص يتطلب دائمًا التفسير ، وجعلوا ما في النص شيئًا غائبًا يستدعي الاستحضار عن طريق التفسير الذي هو حياته ، وعلى هذا يكون النص والتفسير متلازمين يتبع كل منهما الآخر ، فالتفسير يتبع النصَّ ، ومضمون النص يتبع التفسير ، سواء أ كان هذا التفسير من خلال رؤية ذاتية ، أم خارجية ، وهكذا يضيء المفسِّر النص ، ويقيم جسورًا بينه وبين المتلقين .

إن المبدع مفسِّر ، والناقد مفسِّر ، كيف ذلك ؟

إن المبدع يفسِّر العالم في عمله ، والناقد ، أو الناقد المبدع يفسِّر العمل عبر تفكيكه وإعادة تركيبه ، كما أن هناك تفسير التفسير ، كما كان من قبل شروح الشروح .

ولا يعني وجود القارئ غيابَ مهمة المفسِّر ؛ لأن القارئ بقراءته هو مفسِّرٌ أيضًا ، غير أن شروطًا فنية ينبغي توافرها في ذلك القارئ ، ذلك أن النص لا يمنح نفسه بسهولة إلا لمن يملك مفاتيح مغاليقه ، والقدرة على غزو ميادينه .

وتختلف مهمة المفسّر حسب اختلاف طبيعة الجنس الأدبي المنقود أو المفسّر ، قصةً ، أو مسرحية ، أو شعراً .

وقد أكثرت نظريات النقد الحديثة من الحديث عن لا محدوديّة التفسير ، وقالوا : بما أن كل قراءة هي إساءة قراءة ، فإنه لا توجد قراءة أحسن من غيرها ، فالقراءات مهما كثر عددها تتساوى في النهاية في أنها إساءات تفسير ؛ مستندين إلى أن النص يوجد في عالم مغلق لا صلة له بالواقع ، وإنْ رأى البعض أن لكل معنًى مكاناً حيث يوجد متكلم وجمهور ، بما في ذلك من تفاعل بين الكلام والتلقي ، أو بين اللفظية والنصية ، بما يعني وضعية النص ؛ أي وجوده في العالم .

لهذا تحدثوا عن مهمة ناقد النص من حيث :

التقصّي ، والتعليق ، والتأويل ، والتفسير ، وتاريخ الأفكار ، والتحليلات البلاغية .

كما تحدثوا عن سوء حَظّ النقد في كونه تاليًا للإبداع ، وكأنه في منزلة ثانوية ، وتحدثوا عن مقولة : الناقد مبدع فاشل ، حتى جعلوا النصوص من مأثورات الماضي ومن الأشياء المسجلة ، يتعلق بها النقد والنقاد ، لكن أغلبهم يرفضون هذه المنزلة التبعية للنقد ، ويجعلونه منظراً ومشرِّعاً .

النص المكتوب [٢] هو نتيجة التواصل المباشر بين المؤلف والوسط ، وحين يذيع في أيدي قرائه يكون خارج سيطرة المؤلف .

وهنالك من قال [٣] :

« إن إنصاف القصيدة يقتضي ألا نقرأها بعين لا مبالية ، بل بالأذن ، كأن الورقة تلقيها عليك .. النّبر روح القصيدة » .

ذلك أن الكتابة إخبار ومخاطبة ، والطبيعة إخبار ومخاطبة ، والقراءة إخبار ومخاطبة ، والنص عند الكاتب بمثابة أحد أبنائه .

وقال ناقد عربي [٤] :

« إن وقفة عابرة على نص صينيّ ، هيروغليفي ، سانسكريتي – لتجعلنا نقف كمحاربين منزوعي الأسلحة ، مشدوهين أمام كنوز لا نمتلك مفاتيحها ، وكذلك الأمر أمام نوتات

موسيقية ، وضعت بين يديْ رسّام ، أو إشارة أبكمَ إلى أعمى » .

ومهمة المفسِّر في أول خطواتها : القراءة ، لكنها قراءة خاصة ، مبنية على فهم وممارسة ، واستعانة بمصادر هذا الفهم . وتلك الممارسة بعيدة : تراثية – شعبية – فولكلورية – تاريخية ، أو قريبة : دينية ، سياسية ، اقتصادية ، فنية ، نفسية ، وطنية .. إلى آخر ما هنالك في بيئة النص والمبدع معًا ، ويبقى بعد ذلك كله أهمية النظرة الموضوعية لنستمع بقلوبنا قبل آذاننا إلى أصوات النص الشعري .

الشاعر وأصوات النص

وليس هناك من هو أقدر من الشاعر في الحديث عن موقفه من الشعر ، وموقف الشعر منه، سواء أ كان هذا الحديث في إحدى قصائده ، أم ضمن تقديم الشاعر لأعماله ، أم في حديثه عن سيرته الشعرية ، كما صنع غازي القصيبي في « سيرة شعرية »[*] ، والقرشي في « تجربتي الشعرية »[6] .

أي أننا إزاء صور متعددة من صور تعبير الشاعر عن موقفه من الشعر ، وموقف الشعر منه ، إحداهما نثرية في المقدمات ، والأخرى نثرية في حديث الشاعر عن نفسه ، والثالثة شعرية فيما قاله الشعراء مما يبين موقفهم من الشعر وموقف الشعر منهم .

وفي مطلع عصر النهضة الشعرية قال رائد الشعر الحديث ، محمود سامي البارودي ، في مقدمة ديوانه عن الشعر[7] :

« إن الشعر لمعةٌ خيالية يتألّق وميضها في سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نوراً يتصل خَيْطُه بأسلة[8] اللسان ، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ، ويهتدي به ليلها السالك ، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه ..»

ويمضي البارودي فيفصّل القول في ذلك تفصيلاً ، ولمن شاء الرجوع إلى كلمته .

وأخذ الشعراء يتوقّفون بنا قليلاً أو كثيراً أمام هذا الحدث الفني في حياتهم — « الشعر » . من ذلك قصيدة ورقة إلى القارئ في مطلع (قالت لي السمراء) لنزار قباني ، وما كتبه شعراء أمثال : كمال نشأت ، ونازك الملائكة ، والسّيّاب ، وصلاح عبد الصبور ، والبيّاتي ، وأمثالهم مما يفوق الحصر .

ونتوقف عند طائفة من الشعراء السعوديين حدّثونا عن الشعر والشاعر في داخلهم .

ها هو الشاعر أحمد قنديل يحدّثنا عن معنى الحب في غنائية الشاعر * « القمرية والصبايا والشاعر » ، مؤكّداً مقولة النقاد في الشعر الغنائي الذي يتغنى فيه الشاعر بعواطفه ، فيقول :

* أحمد قنديل : اللوحات . مؤسسة قنديل ، ص ٩ .

قمريّتي البيضاءُ ... غنّي لنا لحنَ الهوى ، والشوقِ ، لحن المنى
وغرّدي للّيل ... في صَمتِهِ للفجرِ ... للصُّبحِ إذا ما دنى
للبَحرِ : تيّاهًا بأمواجهِ أصغي ... وقد نام بأعتابنا
في الرملة البيضاء ... في سَاحلٍ قد اصطفاه البحرُ ... من حَيْنا
تكادُ بيروتُ بشطآنها ترقص فيه ... راويًا ما بنا
يردِّد الآهاتِ ... مخمومةً غنّيتِها أنتِ بشرفاتنا
فردّدي – أو رجّعي – أو فاسجعي وصوّري ما شئت من حبِّنا
غنّي ... فإن الكون من قبلنا من بَعدِنا ... عاش يحبُّ الغنا
وإنّنا ... للحبِّ ... عشنا كما يهوى الهوى الباقي على عهدنا
قالت صبايا الحيِّ من حولنا ما بالُ هذا الكهلِ يرنو لنا ؟!
تكاد بالألحاظ أعيانه تفضح أغلى السِّرِّ من سرِّنا
قد حسَّ ما في القلب من لاعجٍ وأدرك المستورَ من أمرنا
هذي قمارية ... بأقفاصها أمامه ... تلهو كأترابنا
قد غرّدتْ ... تعرب عما بنا واسترسلت ... تروي أقاصيصنا
تقول ما قال بألحاظِهِ وما رواه البعض عن بعضنا
ويلاه !! هذا الكهل ما يبتغي منّا ... وقد عاث بأحلامنا
كأنّه فيما رأى ... قد روى ما كان ... ما قد دارَ ... ما بيننا
أحناء !!

هذا شاعر ... قلبه ...
بات مدار الهمسِ ...
في قلبنا !

ثم يربط الشاعر بين معنى الحب وغناء الشاعر أو تجربته الشعرية فيقول في آخر قصيدته :

قمريّتي البيضاءَ ... قولي لِمَن يجهل فنَّ الحب ... من فنّنا !!
إنَّ غنائي بَعضُ أوصَافهِ هناك ... في الروضة ... أو ها هنا !

وأنت يا حسناء ... قولي لِمَن يجفلن ... أو يفرقْنَ من ذكرنا !!
لا كانت الأقفاص إن لم يَكن سجّانها – للحب – سجّاننا !!
إن الهوى ... في الكون ... أعمارنا وما عداه فضلةٌ بيننا !
وأنت يا شاعر ... يا من رأى في الزهر – في الورد – شعاع السَّنا
وفي الصبايا حسَّ في خفقه معنى الهوى ... في رعشات الهنا
قل للزهور البيض – في فجرنا وللورود الحمر ... في ليلنا

الحب دنيانا :

أتينا بها ...

والحبُّ دنيانا :

ستبقى بنا !!!

* * *

أمّا غازي القصيبي فيتخذ عنوانًا صريحًا هو « الشعراء »[9] ، كتبها سنة ١٩٥٩ ، فيجعل دنيا الشاعر التي خلقها الله له هي الربيع ببهجته وعطره وأحلامه ، والعود بأنغامه ، وحب الجمال ، حتى ليحسُّ الشاعر بحياة الزهرة إحساساً يفوق إحساس الناس بها ؛ إذ يتعمّق الشاعر سرَّ الزهرة لا شكلَها الخارجي فحسب ، كما يسْبر الشاعر أغوار الجمال ويستبطنه ، ولا يكتفي بالنظرة العجلى الخارجية ، وهكذا يمضي الشاعر مع مظاهر الحياة : الليل في القرية ، وحزن العاشقين ، ورنّة الطير .. إلخ .

ولهذا فإن الشاعر مهما كان فقيراً فهو ثري ؛ لأنه لا يظمأ ، إذ يضم جانباه الحياة ومنبع الكوثر ، ولأنه لا يعرى إذ يكتسي بألحانه ، ولا يجوع إذ إنّ رُوحه مناجم للذهب الأصفر ، يقول :

لنا خلَق الله دفء الربيع وصوّرَ بهجة أيامه
لكي نترشّف من عطره ونسبحَ في فيض أحلامه
ولولا مسامِعُنا المرهفات لما باح عود بأنغامه
ولولا عيون تحب الجمال لما فاض سحر بإلهامه
ولولا ابتسامَتُنا في المساء لضاق بوحشة إظلامه

ألا طالعوا زهرةً في الرِّياض يحوم الفراش على ثغرها
فهل تبصرونَ سوى لونها ؟ وهل تمشقون سوى عطرها ؟
وليستْ لديكم سِرى نبتةٍ تشم وتلقى إلى قبرها
ألا فاعلموا أن تلك الزهور حياة تضلون في أمرها
لكم لونها وشذاها الجميل ويبقى لنا السرُّ في سحرها

* * *

ترونَ الجَمالَ احمرارَ الخدودِ وسحر المراشف من غانية
ونلمحه في وجوم العيون وفي ذلة النظرة البالية
وفي الليل ينشرُ أطيافهُ على مضجع القريةِ الغافية
وفي أنّةِ الحزن من عاشقٍ تجاوبها أنّة الساقية
وفي رنَّة الطير عند الغروب ينادي أليفته النائية

* * *

ونحن الذين صنعنا الغرام وصُغْناه ملحمة للسنينْ
منحناه أروع أبياتنا وشدناه من خفقات الحنينْ
فإن عرفَ الناسُ دربَ الهوَى فنحن فتحناه للعاشقينْ
وإن طاف لحن بسمع الحبيب فمنّا صداه ومنا الرنينْ
ولو لم نغنِّ بسحر الجمال لَما كان غير تراب وطين

وهناك من صوّروا لنا الشعر كائناً حيا نابضاً له قيوده وضوابطه ومنطقه ، وأنه بناء هندسي نرى نسيجه وروحه ، وأن هذه الروح هي الوزن إن فُقدت توقف النبض ، وصار الشِّعر جسداً بلا روح كأنه الأحجار الصمّاء . يقول محمد علي السنوسي [١٠] :

ما الشعر ؟ هل هو ألفاظ مسيَّبة بلا قيود ردي للمنطق الهاري
الشعر هندسة كبرى تكاد ترى في النسج واللفظ منه روح فرجار
والوزن للشعر روح وَهْيَ إن فقدت أضحى جماداً بلا حسٍّ كأحجار

أمّا نبع هذا الشعر ومصدره فهو القلب ، والنغم ، من القوة والارتفاع ، والعظمة ، يق

حسن عبد الله القرشي [١١] :

من مهجةٍ جيّاشةِ الشعـــور
ومن رياضٍ حلوة العـبـيـــــر
من نغمٍ يموج في الأثيـــــر
نسيج شعري وصدى شعوري

لذا يجعله عبد الله الحميد نابعاً من « مكمن العواطف » [١٢] :

أنشـــودةٌ أصوغهـــــا ... من مكمن العواطفِ
من قلبيَ المجنّح الـ ... ـمستشعر الملاطـفِ

ويراه عبد السلام هاشم حافظ [١٣] :

لوعة الذكرى به عادت وفا ... ضت آهة حرّى بقلب لا يذوبْ

ويراه ماجد الحسيني [١٤] :

باقتي هذه جـمّـعتُ لها الزهـــ ... ـر وألقيت فـوقـهـا نار قلبي
وتعاهدتُهـــا بدمعـــــيَ حتـــى ... خفّ منها الأوار بعـد التـأبّي
جاور الطير عندها النّرجس والبســ ... ـمة والدمع هكذا كـان حبّي

كما يقول [١٥] في قصيدته « شعري » ما نقتصر منه على ما يلي :

أحمّل عني الشعر شكوى لواعجي ... وأسكب فيـه دمعتي وأنيني
وهل كان مثل الشعر سلوى لبائسٍ ... ونفـثـة مكروب ورجع حـزين
يضـمّنه الإنسان ذكـرى حـيـاته ... وأيامه مـــن ناعمٍ وضنيـــن

وهناك من يحدثنا نثراً عن الجوانب العصبية في الشعر ، ها هو عبد الله بن خميس يقول في مقدمة « على رُبى اليمامة » عن الشعر [١٦] :

« .. لم يعطني إلا بمقدار ما أعطيته ، ولم يواتني إلا بمقدار ما واتيته ، فالشعر صعب الانقياد شَموس المواتاة ، له طقوس يؤثرها وأجواء يحلّق فيها ، ودوافع ودواعٍ ، يأنس بها ولها ... »

وهكذا نجده يتقلب مع الشعر بين العزوف والإقبال ، يعاوده فيأبى ، ويداعبه فيمتنع ، ويغازله ويفاكهه حتى يعطيه برفدٍ ضئيل .

من ذلك كله نرى حديث الشعراء عن الشعر حديثَ مَنْ أحسَّ بوجوده ونبضه ، كأنه الكائن الحي الذي يتمتع بما يتمتع به الأحياء من حركة وإرادة ، ولا تمر لحظات الانفعال لدى الشاعر دون أن تترك آثارها في نفسه .. وذلك كله يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية ، وبقضية الإلهام ومبحثها قديماً وحديثاً .

النفس الإنسانية تنطوي على كثير من الأسرار ، ونفس الفنان تغدو أكثر انغلاقاً إذا غلفها الصمت ، وحينذاك يبدو التعرف عليها ضرباً من المستحيل ، أمّا إذا أفصحت ريشة ليوناردو دافنشي عن شيء يتمثل في « الجوكاندا » مثلاً ، ومايكل أنجلو في « موسى » ، و رودان في « المفكر » ، وفي « المعبودة الدائمة » – فإنه يصبح من الممكن التعرف على جزء كبير من نفسية كل منهم .

وحين ننتقل بالحديث إلى مجال الشعر فإننا نضع يدنا بادئ ذي بدء على هذا المبدأ ، وهو أن الشاعر كالطير لا يستسيغ الشدو في العاصفة ، إذ قد يتاح له بعد قليل أو كثير أن يفرغ لقلمه ليقول شيئاً ما قد يكون متوارياً ينساب خلف السطور ، وقد يكون صريحاً يجلو نفسَه من أول وهلة .

هذا هو ما يسعفنا للتعرف على جوانب معينة من نفسية الشاعر ، لكن حديثه عن نفسه كشاعر ، وتصويره لمعاناته للكلمة ومحاولات خلقه لها ، وطريقة رسمه لعالمه بنماذجه وأحداثه، ومدى ما يشعر به إزاء مولد القصيدة ، وإزاء اللفظ والإيقاع ، وإزاء تمثُّل التجربة ، بل وإزاء الجمهور .. كل هذا شيء يبدو في نظري ذا خطر كبير يرفعه درجة فوق النوع السابق .

وخطر هذا النوع يرجع إلى أنه ، فوق كونه ترجماناً صادقاً وأميناً ودقيقاً وحيا لشخصية الشاعر – فإنه يقدم للتاريخ الأدبي بطاقة شخصية لقائله ، ويقدم للتاريخ العام حُكماً صريحاً لحياة وظروف وعالم الشاعر . وإذا كنتُ على نية قصر الحديث على هذا النوع إلا أنه سوف يحدث أن أعرِّج على النوع الآخر لأغادره سريعاً .

ونفس الشاعر تحيا وتتحرك خلف كيانه المادي ، وهي بدورها تريق ألوانها على كل لوحة يرسمها الشاعر ، ومن هنا نرى السحر في كياسة الشاعر لدى إسماعيل صبري ، وحيويته عند عمر أبو ريشة ، وعصبيته وعمق عواطفه لدى إبراهيم ناجي ، وجهامته في عباس محمود العقاد ،

وصفاء الروح عند ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ونازك الملائكة .. إلخ .

ومن الشعراء من يحفل شعره بالصورة النفسية أكثر من الصور الخيالية كتوماس هاردي ، وهنا يأتي دور القارئ الذي لا بد أن يوفّق في الاهتداء إلى مرمى الشاعر وإلا ظلمه وتجنّى عليه. ويقول المرحوم العقاد : « فنحن لفقرنا في الإحساس المنوع الغزير ، أو لتفريقنا بين الشعر والإحساس – نقرأ القصيدة التي تشرح لنا الحالة أو الحالات الكثيرة من عوارض النفس البشرية ثم لا نزال نترقب من الشاعر مغزاه ونتوهم النقص في غرضه .»

ومن الشعراء من يحلو له تصديرُ ديوانه بما يصور معاناته للكلمة ، ويتخذ من ذلك مدخلاً إلى نفس القارئ ، وهذان نموذجان صُدِّر بهما ديوانان ، أولهما « رمال عطشى » للشاعر سليمان العيسى يقول :

أنها حبات رمل عطشت فتحدى اليأس فيها الظمأ
أنا في أعماق قومي صرخة تتشظى لا قصيدٌ يقرأ
حَسْبُ لحن ينتهي في وتري أنه في صدر غيري يبدأ

وثانيهما « قالت لي السمراء » لنزار قباني يُصدِّره بقوله :

« شعري أنا قلبي ويظلمني من لا يرى قلبي على الورق »

ويقول في أول قصيدة واسمها « ورقة إلى القارئ » :

شراع أنا لا يطيق الوصول ضياع أنا لا يريد الهُدى
حروفي جموع السُنونو تمد على الصحو معطفها الأسودا
أنا الحرف أعصابه نبضة تمزقه قبل أن يولدا
صنعتك من أضلعي لا تكن جَحوداً لصنعي ولا مُلحِدا
عرفت ولم أطلب النجم بيتاً ولا كان حلميَ أن أخلدا
إذا قيل عني (أحس) كفاني ولا أطلب (الشاعر الجيدا)
شعرت (بشيء) فكوّنتُ (شيئاً) بعفوية دون أن أقصدا
فيا قارئي يا رفيقَ الطريق أنا الشفتان وأنت الصدا

سـألتك بالله كن ناعـمًـا إذا ما ضممت حروفي غدا
تذكَّـرْ وأنت تمرُّ عليـهـا عذاب الحروف لكي توجَدا
سأرتاح لم يك معنى وجـودي فُضولاً ولا كان عمري سُدا

وهنا ينصبُّ الحديث على إبراز معاناة الخلق ، وهناك حديث يُشيد بمعنى الكلمة وبقائلها، ويرتفع به ، وقد أبدع في تصويره كمال نشأت في قصيدته « أنا وسيدتي » فيصور خيبة أمل سيدة في عبد اشترته ليملأ قصرها غناء ، ولكنها تجده شاعراً يجابهها بقوله :

ولست إلا شاعرا ......
يخونه الغناء ......
فمعذرة ...
الدمع قد يفسد من ليلتك المعطرة ...
وغضبت سيدتي وصفقت : خذوه ...

ونغمة الحزن التي تطبع دنيا الشاعر تشيع على ألسنة الكثيرين ، فالشاعر السابق يحدثنا عن الشعر والشاعر فيقول :

يارِبِّ أشقيتني ... بالشعر ... بالإحساس ..

وفي قصيدته « وتعود الحياة » يقول :

أيهـا الشـاعـر الذي أنطق اللـفظ حنانًا ورقّص الألحـانا
الحيـاة الحيـاة تملأ جنبيك سـمـومًا وحـرقـة وهوانا

وتمضي نفس النغمة لدى أبي سلمى في قصيدته « الأفق المعطر » :

كيف أخفي الهوى وشعري جناح
كلما رف بالدموع تعثر

ويختلف الشعراء في ربطهم عملية المعاناة بدوافعها : فمنهم من يربط تجربة الكلمة بمعاناة الحب ، ومنهم من يجعلها وليدة التعذيب والوحدة والسهر والقلق ، ومنهم من يتلقفها من

أجنحة ربة الشعر ، ومنهم من يربطها بلهب المعركة وتدفق المشاعر الوطنية .

وسوف نلتقي نماذج لكل ظاهرة ، لنخلص إلى نتيجة تحدد أبرز هذه الظواهر وأكثرها شيوعاً .

الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يربط بين هجر حبيبته له وانهياره واستجدائه للكلمة وعدم استجابتها له ، فيقول في قصيدة « أغنية أكتوبر » من ديوانه « لم يبق إلا الاعتراف » :

يمكن أن تهجرني حبيبتي ...
يمكن أن تغرقني الأحزان ...
يمكن أن ألقي بنفسي جثة ...
في أحد الأركان ...
أحاول الشعر فلا يجيبني ...
أصنع أحداثاً بلا ألوان ...

بينما نجد إلياس أبو شبكة يحار أن ينسب الشعر لنفسه أو لحبيبته :

خلقتُكِ في دنيا الرؤى أم خلقتني
وقبلك جئت الكون أم جئته قبلي
وعني قلت الشعر أم عنك قلته
ومَن في الهوى يُملي عليه ومن يُملي ؟

أمّا نزار قباني فينطلق من هذا إلى الزهو البالغ مبلغ الغرور ، حيث يتحدث عن ذيوع شعره ، فيقول في قصيدة « معجبة » على لسانها :

وحسبك أنكِ في كل بيت كسلّة ورد

وغير هذا كثير لديه في ديوان قصائد في صفحات : ١٤ ، ٢٦ ، ١١٦ وغيرها .

أمّا شعر العذاب فهو إراحة لنفس كاتبه .. يقول إلياس فرحات في رباعيته :

وقالوا تركت الشعر قلت تركته   سوى نفثات تكشف الغم عن صدري

وأكثر منه كيلاني سند في قصيدته « يا رياح الخريف » :

وأنا أغزل الكآبة شعـــراً   هو شكوى مواجعي وجراحي
وبشعري أظل أستر عري   ناسجاً بالخيال ريش جناحـي

وفي قصيدته « يا شعر » يقول :

يا موجة غسلت جراحات الفؤاد من الأنين

ونجد نازك الملائكة توغل في السواد فتقول في قصيدتها « كبرياء » :

لو تكلمت كان في كل لفظ قبر حلم وفجر جرح مميت

وتبلغ هذه الظاهرة أوجها لدى بدر شاكر السيّاب في دواوينه كلها ، ففي قصيدته « المعول الحجري » يصور ترقبه للموت ثم يقول :

سأعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جال

ويقول في « القصيدة والعنقاء » :

جنازتي في الغرفة الجديـــدة   تهتف بي أن أكتب القصيدة
وأكتب ما في دمي وأشطب   حتى تلين الفكرة العنيـــدة

ويقول في قصيدته « الشاهدة » :

رُبَّ فتى مورَّد ...
يقرأ من شعري على الصحاب ...
يقرأ في كتابي قصيدة خضراء عن جيكور ...
مر على قبري فقال
قبر وأين من هذا الرميم شعر يَدفُق بالعواطف كهبَّة العواصف القواصف (؟)

ثم يقول في قصيدته « شاعر » :

نــفــث بــالأوراق آهــاتــه   وارتـــد يرثيـــهـــا بآياتـــه
واستـأثرت أبيـاته روحـه   فطاف يبكي حــول أبيـــاته
اندس تحت التُّرب جثمانه   وكف قلب بين طيـــاته
خلف قلبًا بين أشعـاره   يسمع مَن في الأرض دقاته

فهنا يقرن الكلمة بالموت كمبدأ أو نهاية ، وهو هنا يختلف عن نزار في بيته السالف الذكر في أنه يخفف من غلواء اعتزازه بنفسه كشاعر ، فيكتفي بالإشارة إلى خلود شعره دون التغني بمجد الشهرة والنبوغ كما فعل نزار .

وقد يخفف السيّاب من حدة الحزن ، فيقول في قصيدته « أمام باب الله » :

ومن لياليَّ مع النخيل والسراج والظنون ...
أبايع القوافي ...

ويربط بين الشعر وبين مرضه القاسي فيقول في سفر أيوب :

ويقطر الشعر ولا يفيض
لأنني مريض

ثم يصل بنا إلى قمة تحطّمه لذلك يختار عنواناً معبراً هو قصيدته « هرم المغنى » :

بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم
فأغمغم ...
وأهيم ما بين الجداول والأزاهر والنخيل
أشدو بها أترنم ...

ثم يقول :

هَرِمَ المغّنى صدمته الداء فسارتبك الغناء
بالأمس كان إذا ترنم يمسك الليل الطروب
بنجومه المترنحات فلا تمر على الدروب ...
واليوم يهتف ألف آه لا يهز مع المساء
سعف النخيل ولا يرجّع زورق العرس المحلّى

ومع تصوير هذا العذاب المضني الذي يسبق ويصاحب ويتلو مولد الكلمة ، نجد ظاهرة أخرى مدهشة لدى كمال النجمي في قصيدته « أنا » ، يقول :

أنا طيف من طيوف الشعر في الدنيا سرى
ربة الشعر حبتني سرها دون الورى
وأرتني الكون شعراً كلّه فيما أرى ..

فهنا رجوع إلى مبدأ الإلهام وتمسُّك بخيالات آلهة الوحي وربات الشعر وشياطينه ، دون احتفال بعذاب ميلاد الكلمة ، ودون التفات لاعتصار الشاعر في الحروف والسطور .

ومن الشعراء من يربط بين الكلمة وبين تحرك الجماهير نحو متطلباتها وأمانيها ، هذا سليمان العيسي يقول في « يا موكب النور » :

هتفت بالشعر أستسقيه قافية   حمراء فانفجرت في أضلعي الحُمم
هتفت بالشعر فانهالت على شفتي   خطى الضحايا ومات الشعر والكلم
هتفت بالشعر فازورَّ الهوى حردا   وناء تحت هزيم اللفظة القلم
وأطرق الوتر الهدّار .. لا ظمــأ   إلى النشيد بعينيه ولا نهم

ويجري في هذا المجال ما صدر به ديوانه وسبقت الإشارة إليه . وحين يلمح في عيون الناس اتهامه بالجري مع الخيال ومناداة ربة الشعر — يقول في قصيدته « يقولون » :

يقولون لي : أنت للجائعين   هل الشعر إلا هوى يحلم
بلى أنا أغرودة للربيع   بأرشق أطيابه تفغم
إذا أنا غنيت مات النشيد   على ألف حشرجة تكظم
بلى أنا للراشفين الكئوس   إذا لم تكن من دمي تفعم
وللحب إن كان في حينا   فـم بابتسامته ينعم
بلى أنا للحلم لا للنضال   إذا لم يكن في عروقي دم

ثم يعيد قوله بوضوح أكثر في قصيدته « السراب البعيد » :

أيها الظامئون لن تجدوا النبع ولا الظل حوله في نشيدي
لن تناموا ملء الجفون على الحلم على همسة الهوى في قصيدي
إن كبا الشعر دون همي فحسبي أنه كان قطعة من وجودي

وهكذا تعددت ظواهر اقتران الكلمة بدوافعها من حب ، وقلق ، وتعلق بالخيال ، ومشاركة لقضايا الشعب .

وقد نجد في الظاهرة الأخيرة ما يوحي بالتزام الشاعر لقضية شعبية ، ومع هذا ، فتناول

قضايا الشعب شيء يلفت نظر كل فنان ولكنه ليس ظاهرة شائعة لدى الجميع ، يمكن أن نلتمسها في معظم إنتاجهم . لكن تيار التعاسة والقلق والعذاب هو أكثر هذه الظواهر سرياناً ، فحين يصور لنا الشاعر عذابه ، نشفق عليه ، ونتعاطف معه ، ونشاركه وجدانيته المعذبة ، وهو لا يقتصر على الصياح فحَسْبُ ، وإنما يجتهد في بَلْورة عذابه ، ويجعله ، موضوعيا . وهو حين ينجح في إحساسنا بذلك العذاب ، وبالتالي مساعدتنا على اكتشافه في نفوسنا — يبلغ أوج مُناه ويتحقق له من النجاح قسط كبير .

حافظ إبراهيم
والمواءمة بين الكلمة والموقف

درج الباحثون على الحكم على شعر « حافظ إبراهيم » (١٨٧١-١٩٣٢) ببساطة التعبير ، وسهولة المعاني ، والاهتمام باللفظ ، وصياغة الكلمة ، أكثر من اهتمامه بما وراءهما من معنًى ، حتى ليبدو مفضّلاً بساطة المعنى في عبارة سهلة ، على دقته وعمقه في لفظ مبتذل .

والحق أن النظرة إلى قضية وسائل التعبير عند « حافظ إبراهيم » لا تكمن في مدخل اللفظ والمعنى ومدى بساطة كل منهما أو تعقده ، سموه أو هبوطه ، إذ تتعدى تجربته اللغوية ذلك الإطار إلى شيء أبعد من ذلك تماماً ، وأعمق غوراً . هذا الشيء هو طموحه الفني نحو إيجاد تواؤم فني بين الكلمة والموقف .

المعجم الشعري

الشعر – في جوهره وحقيقته – تجربة لغوية ترقى فوق التجربة اللغوية النثرية من ناحية ، وفوق التجربة اللغوية التي تلبي حاجات المتخاطبين في تعبيرهم البسيط من ناحية أخرى ؛ أي أن اللغة الشاعرة ، أو التجربة اللغوية الشعرية مستوًى من الرقي اللغوي يأتي دونها مستويان : أحدهما بالآداب النثرية ، ثم يليه مستوى لغة التعبير البسيط الفصيح . وما دام الأمر كذلك ؛ فالشعر فن وسيلته اللغة . وقد ظل – على مدى العصور – النبع الأساسي لحياة اللغة واستمرارها وتجددها منذ قِدَم صوره التراثية ، وربما فتحت الدراسة الإحصائية اللغوية المجال أمام دارسي لغة « حافظ » أو غيره ؛ للإبانة عن دوره في ظهور الاستعمال الجديد للغة ، وفي ظهور معجم شعري poetic dictionary خاص به . فمن الحتم أن نجد في كل جيل إحساساً نحو اللغة متطوراً بعض التطور عمن سبقه ، ليمثل تعاقب الأجيال أطواراً من النمو اللغوي الشعري ، حتى ليمكن أن نتمثل – مع « إليزابيث درو » – التجربة اللغوية بصورة صهر المعدن في المسبك ، حيث يتناول الشاعر الألفاظ تناولاً يخلق منها شيئاً جديداً ، أو يصهر العملة القديمة المستعملة ويصدر عملة جديدة !

الضرورة الشعرية

ولهذا نرى الشاعر حريصاً على الصياغة والصنعة اللفظية ، حتى لو أوقعه ذلك في تجاوزات لغوية ، سماها القدماء « الضرورة الشعرية » حيناً ، وأطلق عليها الأسلوبيون المحدثون « الخروج على القاعدة » ، وعدوا ذلك مقدرة فنية خالقة لدى الأديب ؛ أي ليست عيباً لغويا ، كما اعتبرها الأقدمون . نقول إن (حافظاً) لم ينجُ من ذلك ، فرأى النقاد أنه لجأ إلى ألفاظ غير مستعملة ، أو أتى بألفاظ زائدة في مثل قوله في قصيدته التي ألقاها في حفل عكاظ تحية لـ « أحمد شوقي » رئيس الحفل :

لم يحيها فضل شوقي بقية من نسيس

والنسيس بقية الروح ؛ لذا رأى النقاد أن لا حاجة إلى كلمتيْ « بقية من » حتى لا يصبح المعنى « بقية من بقية الروح » ، إذ لا فرصة – في رأيهم – للتجزيء في البقية .

ولاحظ النقاد أيضاً أنه يستعمل كلمة « القاموس » على غير ما ورد في استعمالنا لها ؛ إذ يقول في القصيدة السالفة :

و ورده كان أصفى من مورد القاموس

وهو هنا يقصد بالقاموس : البحر أو لجته لا المعنى المستعمل للدلالة على المعاجم ، وهذا – في تصوري – ليس تجاوزاً لغويا ، بل هو منهج لغويٌّ عند الشاعر يوظف فيه الكلمة من أجل الموقف ، في موجة طموحه التصويري . وهو – لهذا – لا يكتفي بتصوير بقية الروح ، بل يضيف « للبقية » بقية أخرى وأخيرة من باب تناهي الأشياء في الصغر ، في موكب عدسته البلورية المكبرة . وقد مثل ذلك في « القاموس » ، فما أراده للكلمة من معنًى أضفى عليها حياة وتموُّجاً وحركة وحرارة اكتسبها من طبيعة البحر . ولو كان المعنى المقصود هو المعجم لفقدت الكلمة أمارات الحياة هذه ، وصارت جثة هامدة .

هذا – في نظرنا – ما يفسر منهجه في الغوص على الألفاظ ، وتسمية هذه العملية اللغوية بأنها عملية تذوق . وقد تجلت هذه المقدرة في صوغه الأحداثَ الطِّوال الجسام في عمل شعري متكامل . وليس أدل على ذلك من قصيدته العُمَرِيَّة الشهيرة في « عمر بن الخطاب » رضي الله عنه .

ولعل إحساسه بهذه المقدرة هو الذي دفعه إلى أن يقرر أنه لا ندَّ له في الشعر إلا « شوقي ».

يقول :

لم أخشَ من أحدٍ في الشعر يسبقني إلا فتًى ما له في السبق إلاّ

إذ كان « محمود سامي البارودي » في خاتمة عمره ، و « أحمد شوقي » ذا صلة بالقصر، و « إسماعيل صبري » بارزاً في شعر المقطوعات الصغيرة ؛ فحَقّ له حينئذٍ أن يعتبر نفسه نداً لشوقي .

شعبية حافظ

فإذا ما أضفنا إلى ذلك حقيقة يذكرها الباحثون في صدد حديثهم عن جانب اجتماعي من حياة شاعرنا ، وهو « شعبيته » بكونه شاعرَ الشعب ، وبكونه يحزن لحزنه ، ويهتز للمناسبات : السياسية والوطنية والاجتماعية ، وللأحداث الإنسانية ، ويحنو على الضعفاء والبؤساء والمنكوبين والمشردين حتى ليقول عنه مصطفى صادق الرافعي : إنه لم يكن « إلا الصوت الإنساني الذي أعِدَّ - بخصائصه - للتعبير عن حوادث أمته .» إذا ما أضفنا ذلك كان لنا أن نقف على حقيقة تفسر لنا هذه الروح الشعبية عند « حافظ » .

وبذلك نقف على حقيقتين نصوغ تصور النقاد لهما في شكل تساؤلات ثلاثة هي :

* لماذا آثر حافظ اللغة على المعنى فاهتم برواء الأولى وبهائها ولم يعبأ برحابة الثانية وعمقها ؟
* لماذا كان « حافظ » شاعر الشعب ؟
* لماذا كان شعره شديد الأثر في نفس سامعيه وقارئيه على سواء ؟

الرثاء نصف الديوان

نسارع بإجابة موجزة عن هذا كله تتمثل في منهج « حافظ » في « التوازم الفني بين الكلمة والموقف » .

وهو ما يفسر قضية اللغة عنده ، ويفسر اتجاهه للشعب بشعره وفي شعره . ويفسر شدة تأثير شعره في جمهوره ، ذلك أن تجربته الشعرية - كغيره من الأدباء - تفيض من نبعين :

أولهما : وادٍ غامض مجهول لا نعرف عنه الكثير وهو « لا وعيه » أو أفريقيا الباطنة كما يعبر الكاتب الألماني « جان باول » . ويستطيع من ألمَّ بحياته البائسة الكادحة أن يتصور جانباً

كبيراً منه . ولعل هذا ما يفسر حرصه على « الرثاء » . يقول :

إذا تصفّحتَ ديواني لتقرأني وجدت شعر المراثي نصف ديواني

وهو فن عظيم من فنونه الشعرية ، كان معادلاً موضوعيا لموقفه من الحياة والموت انتقل فيه من الخاص إلى العام دائماً ، ولم يكن دافعه إليه دافع مناسبات ، بل دافعاً نفسيا . ومن الناحية الإحصائية سنجد هذا الفن يحتل الجزء الثاني من ديوانه ، وعثر شارحو ديوانه على بيتين سموهما « من مرثية وهمية » ، يقول في أولهما :

إن الذي كانت الدنيا بقبضته أمسى من الأرض يحويه ذراعان

للرثاء عنده منزلة فنية إذ يتقنه أيما إتقان ، لقوة حسه وعاطفته ، وشدة حبه لأصدقائه ، وشغفه بالإنسانية والإنسان ؛ حتى ليبلغ بمستمعيه وقارئيه مثل ما في نفسه من الحزن واللوعة على نحو لا يدانيه فيه كثيرون ، كما قرر « طه حسين » ، لأنه كان يرثي لأنه يحزن ، ويحزن لأنه يحب ، يحب الأفراد ويحب مصر . فإذا رثى عَلَماً فكأنما يرثي نفسه أولاً وأمته ثانيًا ، وتجلى من ذلك أمثلة من بينها رثاؤه للإمام الشيخ « محمد عبده » ، وللزعيم « مصطفى كامل » ، وأضرابهما .

أمّا النبع الثاني ، فهو بسيط حاضر ، وهو « وعيه » . ومن اختلاط هذين النبعين : النبع الغائب اللاشعوري ، والنبع الحاضر الشعوري ، تظهر تجربة « اللفظ والمعنى » عنده ، أو « المبنى والمعنى » كما يقولون ، وبذلك نجد أن شدة تأثر جمهوره بشعره لا يقتصر على « الصدق الوجداني » الواضح في حياته وسلوكه وشعره — كما هو معلوم — بل يتعدى ذلك إلى أنه يسلك بشعره طريقًا يوقظ فينا إحساسًا بالعالم الذي يتمثله في رؤياه الشعرية . وهذه الرؤيا تتمثل في « توظيف » اللفظ لتجسيد الموقف طموحًا إلى التعبير بالصورة حتى لنكاد — ونحن نسمع شعره ونقرؤه — نحس كما أحس « هاوسمان » بعد سماعه الشعر :

« برجفةٍ في السلسلة الفقرية ، ورعشةٍ في الحلق ، ورسوبِ ماء في العينين .» أو كما أحس « إميل دكنسون » بأن « قمة رأسه قد انتزعت »!

وقد عاقه — في تصوري — عن استكمال ذلك أمور منها :

قيام شعره على الإلقاء جرياً على عادة الشعر يؤلف ليلقى ، لذا كان « حافظ » متفوقًا على « شوقي » في هذا الجانب ، ولهذا نجد أن الصدى الوجداني لقصائد « حافظ » عند

المستمع إليها أكثر من الصدى الوجداني عند من يقرأ شعره ، أو يعيد قراءته . هنالك يتلاحم الإلقاء مع منهجه اللغوي وتجسيده الموقف ؛ إذ تؤثر القصيدة كلها في سامعيها . أمّا في حالة القراءة وإعادة قراءتها فتجد أن ما يهزك من شعره هو ما يطمح لتصوير الموقف وتجسيده ، وما عداه يأتي بارداً جامداً هامداً لا روح فيه ، أو لا ماء ولا رواء فيه كما يقولون . ذلك أن إلقاءه لقصائده عامل ذاتي خارج عن القصيدة ذاتها ، لأنه يضيف إلى مبناها ومعناها عوامل خارجية مؤثرة هي : التلفظ وطريقته ، وطبقة الصوت وتنغيمه ، وتوقيت الوقف وإحكامه ، وتوزيع النبر والإيقاع .

الصورة في شعره

ومما عاقه عن إحكام التعبير بالصورة – أيضاً – خضوعه وشعراء جيله إلى بعض آثار السلف في الأعراف الشعرية . ولولا ذلك لاشتد طموحه إلى التعبير بالصورة ، ولهذا نصفها بالتوازم بين الكلمة والصورة ، وسنرى – فيما أحصيناه من وسائل التعبير عنده في شعره – أن الغلبة في شعره تتمثل في تجسيد الموقف في شكل تصويري ، تتراءى فيه الحركة واللون والصوت والرائحة والحرارة والبرودة ، حتى تهكمه وبساطته حين يتجه إلى خاله – الذي كفله صغيراً – مودِّعاً « بيته » ببيتيه الشهيرين المتهكمين :

لقلت عليك مَؤونتي　　　إنّي أراهـــا واهِيَــه

فافرَحْ فإنّي ذاهِــبٌ　　　متوجّهٌ في « داهِيَه »

أو في هجائه رئيسَ فرقته بالسودان :

تراه إذ ينفخ في المِزمار　　　تحسَبُه في رُتبة السردار

وفي الإلمام بمنهجه ما يفسر لنا لماذا نظفر لديه ببعض الأبيات التي تأتي جامدة باردة كقطعة الثلج ، وبالأبيات التي تتوالى دفّاقة زاخرة بالحياة والطاقة تهزنا هزا ، ظن به بعض الباحثين الظنون فأرجعوه إلى بريق اللفظ وسحره . وليس الأمر – في تصوري – راجعاً إلى « بيت القصيد » عنده ، أو إلى الزخارف البديعية ، بل يرجع إلى تصوير الموقف وتجسيده في علاقة فنية مع الكلمة . وسنجد أن ما اشتهر وسار من شعره وتناقله الناس وأذاعوه – يحمل هذه السمة التصويرية ، من ذلك قصيدته « اللغة العربية تَنْعَى نفسها » ، ونقف على بعض

أبياتها التي تتجلى فيها هذه الظاهرة . يقول :

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي ... وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني ... عُقمت فلم أجزع لقول عِداتي
ولدت ولمّا لم أجد لعرائسي ... رجالاً وأكفاءً وأدتُ بناتي
وسعت كتاب الله لفظاً وغايةً ... وما ضقت عن آيٍ به وعِظاتِ
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلةٍ ... وتنسيق سماءٍ لمخترَعاتِ

ويقول في قصيدة « حادثة دنشواي » سنة ١٩٠٦ ، بعد المطلع :

وإذا أعوزتكم ذات طوق ... بين تلك الرُّبى فصيدوا العبادا (!)
إنما نحن والحَمام سواءٌ ... لم تغادر أطواقُنا الأجيادا (!)
لا تقيدوا من أمة بقتيل ... صادت الشمس نفسه حين صادا (!)
ليت شعري أ تلك محكمة التفـ ... ـتيش عادت أمْ عهد نيرون عادا (!)
كيف يحلو من القويّ التشفّي ... من ضعيف ألقى إليه القيادا (!)
إنها مُثْلَةٌ تَشِفُّ عن الغيـ ... ـظ ولستُ لغيظكم أندادا

لم يتهيأ لختام قصيدته بقوله :

لا جرى النيلُ في نواحيك يا مصـ ... ـرُ ولا جادكِ الحيا حيث جادا (!)
أنتِ أنبتِّ ذلك النبتَ يا مصـ ... ـرُ فأضحى عليك شوكاً قَتادا (!)
أنتِ أنبتِّ ناعقاً قامَ بالأمـ ... ـسِ فأدمى القلوب والأكبادا (!)
أنت جلادنا فلا تَنْسَيْ أنا ... قد لبسنا على يديك الحِدادا (!)

ومن علامة التأثر التي وضعناها يتجلى هدف مهم لديه وهو النقد والتهكم والسخرية ، والتحسّر . ولم يكتفِ حافظ بدفقته الشعورية العاجلة ، حين نشر هذه القصيدة بعد صدور الحكم بالشنق والسجن بخمسة أيام ، أي في الثاني من يوليه (تموز) عام ١٩٠٦م ، بل نظّم ثانية بمناسبة استقبال اللورد « كرومر » الحاكمِ الإنجليزي إثْرَ عودته بعد الحادثة ، ونشرت في السابع عشر من أكتوبر (تشرين الأول) عام ١٩٠٦م ، ومنها قوله :

حَبسوا النفوس من الحَمام بديلةً
فتسابقوا في صيدهن وصوّبوا

وكتب الثالثة في استقبال خلف « كرومر » ونشرت في العاشر من أكتوبر (تشرين الأول) عام ١٩٠٧م ، ومنها قوله :

قتيلُ الشمس أورثنا حياة ... وأيقظ هاجعَ القوم الرُّقودا
فليت « كرومرا » قد دام فينا ... يُطوِّق بالسلاسل كلَّ جيد (!)
ويُتحف مصر آنًا بعد آنٍ ... بمجلود ومقتول شهيد (!)
لِتنزعَ هذه الأكفانَ عنّا ... ونبعثُ في العوالم من جديد

واضح أيضًا استخدام التهكم والتحسر هنا .

وقد وقفنا على بعض الأبيات النازعة للتصوير ، وفيها يتجلى صدق شاعرنا في قصائدَ ثلاثٍ رآها النقاد آية على صدق عاطفته إذا ما قورنت بعاطفة شوقي ، الذي كتب قصيدة متكلفة بعد مضيِّ عام على الحادثة ، فكان واصفًا من الخارج لا مُستبطِنًا كحافظ من الداخل ، وحاول أن يحاكي « حافظًا » بقوله :

يا ليت شِعري في البروج حمائمٌ
أم في البروج منيّةٌ وحِمام

فجاء دون بيت حافظ : حَسِبوا النفوس من الحَمام بديلة .. إلخ . وانشغل شوقي بالمحسنات البديعية ، وكان تساؤله هامدًا لا حياة فيه ، أمّا حافظ فأضاف إلى نزعته التصويرية صدقه ، وفوق ذلك واتته موهبته الفذة في التهكم والسخرية ؛ فتهكم بالمستعمر وبـ « كرومر » أيّما تهكُّم . وقد توهَّم بعض الدارسين فظن ذلك استعطافًا ، ناسيًا أداة التهكم في شعر « حافظ » .

وسنرى من الأبيات المختارة التالية صدق تجربة أجريناها على شعره ، إذ وقفنا على بعض شعره السائر ؛ أي ما اشتهر وذاع منه على ألسنة الناس ، وسنجد أنه خالف المألوف ؛ إذ قد ألفنا أن ما يَلفت النظر في القصيدة : حسن مطلعها ، أو جودة ختامها ، أو بيت قصيدها . أما مشهور أبيات « حافظ » فلم تطَّرد فيه هذه القاعدة ، بل ما أفلح فيه في تصوير الموقف وتجسيده .

ومن مشهوراته ما يقوله للبارودي :

أميرَ القوافي إن لـي مستهامـةً بمدح ومن لي فيه أن أبلغ المدى
أعِرْني لمدحِكَ اليَراعَ الذي به تخط وأقرِضْني القريض المسـددا

وعن اللغة العربية :

أنا البحرُ في أحشائه الدُّرُّ كامن فهل ساءلوا الغوّاصَ عن صَدَفاتي

وفي حريق ميت غمر سنة ١٩٠٢م :

سائِلـوا الليـل عنهـم والنَّهـارا كيف باتتْ نساؤهُم والعَـذارى
كيف أمسَى رَضيعُهم فَقَدَ الأمْـ ـمَ وكيف اصطلى مع القوم نارا

وقوله :

شبحاً أرى أمْ ذاك طيفُ خيال لا ، بل فتاة في العَراء حِيالي

وقوله :

الأمُّ مدرسةٌ إذا أعددتَها أعددتَ شعباً طيِّبَ الأعراقِ

وهذه الأبيات — ومثلها كثير — مما اشتهر من شعر حافظ وشاع وتناقلته الألسنة ، لا لأنها « بيت القصيد » كما سنّ النقد القديم ، ولا لأنها من « الأبيات المِلاح » كما قال الزمخشري ، ولكنها ذاعت لتحقق منهج حافظ في « المواءمة بين الكلمة والموقف » ، وفي كل بيت مما ذكرنا — وما لم نذكر — يحمل تجسيداً للموقف في تصوير فنيٍّ دقيق .

وهكذا نصل إلى أن ميلاد الكلمة الشعرية عند شاعرنا نتيجة فنية لتجسيد الموقف وتصويره ، وأن فهم ذلك ودرسه يكون مبنيا على الأسس التالية :

* كان ديوانه ماضياً في تطور فني وظهر الضعف اللغوي عائقاً عن تجسيد الموقف في مطلع عهده بالشعر ؛ ولهذا كان رثاؤه فنا عظيماً ، لكنه كان ضعيفاً في أول عهده ، لا سيما ونحن نعلم أن ثقافته غير نظامية ، وأنه ثقّف نفسه بالمخالطة والمنادمة والمجالسة .

* كان لمقدرته على الإحساس بالشعب وآلامه ، وخبرته بالآلام والتعاسة ، خيرُ معين له على قدرة التصوير من الداخل لا من الخارج ، ونبع ذلك من حساسية مفرطة لديه .

* بساطة تعبيره نابعة من بساطة حياته وبساطة تكوينه .

* ارتباطه بمستمعيه في المحافل والمجالس جعله ميّالاً إلى تنويع وسائل الخطاب ، والتعبير بين الخبرية والإنشائية ، واستعمال النداء والأمر والنّهي والاستفهام ، واستخدام ضمير المتكلمين ، وضمير المخاطبين ، وضمير الغائبين ؛ أيْ على نحو يَغلب فيه الجمع على الأفراد ، وتلك سمة تعني ارتباطه بجمهوره ، وتعبيره عنه ، ومخاطبته إياه . ولمن شاء استقصاء ذلك في ديوانه .

وانتهاءً نقول : لن نذهب مذهب طه حسين في الحكم بأن حافظاً وشوقيا أشعر أهل الشرق العربي ، وختامُ الحياة الأدبية الطويلة الباهرة ، وأشعرُ العرب في عصرهما . بل نقول إن حافظاً وجيله أسهما في بناء صرْح النهضة الشعرية الحديثة .

الازدواجيّة الفنيّة
في شعر حسن كامل الصّيرفيّ
دراسة في ديوانه « عودة الروح »

ازدواجية التجربة الشعرية :

تحار التجربة الشعرية عند « حسن كامل الصيرفيّ »[17] بين مصدرين : داخلي وهو الذات حيث صدق الرؤية ، وخارجي لا ينبع من ذاته ، بل يعود إلى موحٍ خارجي ، هو ما يمكن تسميته بالمناسبات .

ولكي نقف على هذه الحقيقة ننظر في عدد قصائد الديوان ، وجملة ما فيه من قصائد ١٧ قصيدة ، سنجد من بينها ٩ قصائد ، هي من قصائد المناسبات أوْحتْ بها مناسبةٌ عابرة ، أو استوجبها حادثٌ عارض كرثاء عَلَم من الأعلام[18] ، أو مدح كبير[19] ، أو مداعبة حفيدةٍ، أو بنت صديق ، أو صديق[20] .

ومن تأمّل هذا العدد من القصائد ، التي هي وليدة المناسبات ، نجد الغلبة في الديوان لهذا اللون من الإبداع ، وهو ما لا تقوم فيه التجربة الشعرية على معاناة فنية ، وصدق إبداعي ، وعدد هذه القصائد أكثر من نصف عدد قصائد الديوان !

وتغلب على هذه القصائد – بوجه عام – سمةُ المباشرة في الأداء ، والخطابية في التعبير ، مما يعوق عطاءها الفني ، ويفقدها كثيراً مما نتطلبه من العمل الفني من تأثير يتجاوز إطار الدلالات السطحية ، مما جعله يبدو – في كثير من الحالات – ميالاً إلى مقياس فني قديم ، هو وحدة البيت ، لا وحدة العمل الفني المتكامل . من ذلك قصيدته « يا ساهراً وعيون الناس نائمة » ، وهذه القصيدة أطول قصائد الديوان ، وعدتها ستون بيتاً ، وهي من بحر له مكانته بين البحور في الاستعمال التراثي ، وهو بحر البسيط ، وقافيته تعتمد على الردف بالألف ، وعلى إشباع حرف الرّوي . وفي هذه الجوانب الموسيقية الثلاثة نجد الاهتمام بالصدى الصوتي يتجاوز الأهداف الموسيقية العَروضية إلى أهداف الإلقاء ومراقصة الآذان ، ومداعبة السليقة العربية المناغمة مع الاستماع الشعري والاستمتاع النغمي في آن واحد !

وقد ساند ذلك حرصُه على بيت القصيد في قصيدته ، حيث جعل البيت الأخير – ولذلك دلالة مهمة – هو العنوان ، يقول مختتماً القصيدة :

يا ساهراً وعيونُ النّاس نائمةٌ رَعَتْكَ مِن أعينِ الرّحمنِ يقظاتُ !

ومن الحق أن نضيف أن ذلك كله لم يَعْنِ غياب الصدق الفني في رؤية الشاعر في هذا اللون من القصائد غياباً كلياً ، فقد وجدنا وجهَ الصدق الفني يلوح بين هذه الغيوم حين يرتبط الموضوع بذات الشاعر ، وتتصل وشائجه به ، نجد ذلك في قصيدته « شهيد السلام » :

دُنْيانا دُنْيانا وهْم
وَخَيالٌ طوّافٌ في حُلم
ما أخدَعَه طيفُ النوم
نمشي في الدنيا أو نجري
والغيب خبيءٌ في السِّتْر
يُخفي عنّا ما لا ندري
والشرُّ عدوٌ للخير
« قابيلُ » من قِدَم الدّهر
أوْحَى لبنيها بالغدْر

هنا نرى اعتماد الشاعر على تكثيف المشاعر ، والإيحاء ، والتركيز وتطوير الخاص إلى العام بعكس ما نجده من مباشرة وسطحية في آخر القصيدة ذاتها :

أكْرِمْ بشهيدِ الحريّةْ قدّمْتَ دماءك أضحيّةْ
ستظلُّ حياتك أبديّةْ وتموتُ شرورُ الهمَجيةْ
وتعيشُ جهودُك أغنيةْ ليهزَّ صداها البشريّةْ

وحديثنا عن غياب الصدق الفني ، والمباشرة ، والسطحية ، والخطابية في هذا اللون من قصائد الديوان – لا يجعلنا ننصرف عن تناول جانب الصدق الفني في اللون الثاني الذي أشرنا إليه منذ قليل ، وهو ما ينبع من ذات الشاعر ، وفيه نرى شدة التصاقه بموضوعه الشاعري ، وإحساسه به مثل قصائده : « ذكريات هوى ماض » ، و « الملك الحارس » ، و « أحلام

حكام » ، وفيها تتجلى سمات شعر الصيرفيّ ، التي هي سمة المدرسة الأبوللية المنتمي إليها الشاعر ، منذ بدأ ينشر شعره أواخر العشرينيات من هذا القرن بمجلة « العصور » ، ثم في مجلة « أبوللو » حين أنشئت سنة ١٩٣٢ ، ومنذ قدّم ديوانه الأول « الألحان الضائعة » سنة ١٩٣٤ ، ثم ديوانه الثاني « شروق » سنة ١٩٤٨ ، وهو ما نراه في كثير من قصائد دواوينه .

ومع هذا الصدق الفني المتمثّل في الارتباط بمواطن الذكريات والتشبُّث بها ومخاطبتها واستيحائها ، والمتمثل في العاطفة الحزينة ، وبث الشكوى ، والميل للتأمل الذي يكاد يستعير حدقة الصُّوفي ، وهو ما يمثل جانبًا كبيرًا من جوانب سمة مدرسة أبوللو ، وهو أحد أبنائها — نقول مع هذا كله نجده يقع في مباشرة وسطحية تضعف المضمون بقدر إضعاف اللغة ، مثل قوله في قصيدة « ولقد وعدْتِ » حيث تتجاور التّاءات ، فضلاً عن استخدام التعبير الشائع : إذا سمحت !

أنا حَيْثُ أنتِ ، فأين أنتِ ؟ وَمَتى اللّقاء إذا سَمَحْتِ ؟
وَلَقَدْ وَعَدْتِ فَما وفيْـــتِ فَهَلْ يُحقّق ما وعــدتِ ؟

وهذا بعينه ما أوقعه في التعقيد اللُّغوي في قوله في ختام القصيدة :

مرّتْ ليالي صُحبتِنــــا فانْتَهَيْتُ لما انتهيـــــتِ
وَلَقَدْ وَعَدْتِ فَما وفيْتِ وَما رجعتِ وَقَدْ رحلتِ !

وهكذا تحار التجربة الشعرية عنده بين الداخل ، حيث ذات الشاعر ، والخارج أي المناسَبات والملابَسات المحيطة به .

ازدواجية اللغة الشعرية :

هناك مظهر آخر من الازدواجية يتمثل في لغة الشاعر ، وفهم لغته لا ينفصل عن فهم السمات العامة للمدرسة التي ينتمي إليها « الصيرفي » منذ يفاعته ، ومنذ كان عمره ٢٠ ربيعًا ، أي قبل سنة ١٩٣٢ ، حين أخذ يكتب في مجلة « أبوللو » ، ويصبح أحد أبناء هذا الاتجاه الذي بدأ يتولّد في شعرنا المعاصر في أعقاب تألّق نجوم الديوان : عبد الرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، ومنذ أخذ الأبولليون يحشدون في شعرهم العواطف الجيّاشة المتّقدة ، ومنذ تأثّروا بالشعر الرومانسيّ لدى أعلامه من الشعراء الإنجليز، ومن الشعراء المهاجرين . وشأن « الصيرفي » في ذلك شأن أحمد زكي أبي شادي ،

وإبراهيم ناجي ، ومحمد عبد المعطي الهمشري ، وطه محمود طه ، وأمثالهم ، حيث يشيع في شعرهم حبُّ المرأة ، والطبيعة ، وتصوير الأحزان والذكريات ، والتأمل وبثّ الشكوى والحنين ، بل إن « الصَّيرفي » كتب في هذا الاتجاه قبل صدور « أبوللو » ؛ إذ نشر قصائده في مجلة (العصور) ، مثل : قصيدة « مدى الحياة » المنشورة بالعدد العاشر في يونيه ١٩٢٨ ، وقصيدة « حبّي » المنشورة في أكتوبر ١٩٢٩ .

ومما يلتقي مع هذا الاتجاه الفني في شعره اعْتداده بأدوات الشاعر ، وزاده ، وعُدَّته ، كما يصورها في أبيات من ديوانه الذي بين أيدينا ، مثل قوله في قصائد متفرقة :

* يا شاعراً .. زادُه في كلّ مرحلة : الحُسْن والحرْف والقِرْطاس والقَلَمُ
* تَجسدَّتْ في العُزْلة من أخلصوا الكُتْبَ والقِرْطاس والحِبْرا
* إنّي على الرغم من سُقْمي ومن ألمي أحيا مع الشّعر حتّى يُقْصَفَ القَلَمُ

المهمّ أننا حين نحاول التعرُّف على لغته الشعرية سنجدها ذات خصيصتين أيضًا ، أولاهما ترجع إلى المدرسة المنتمي إليها ، والمذكورة سلفًا ، وخصيصة أخرى مناقضة تمامًا تُدْنيه من البيانيين حينًا ، ومن الديوانيين حينًا . ومردُّ ذلك - في نظري - إلى امتداد عمره ، وطول حياته الشعرية . وبطبيعة الحال نجد التطوّر سمة الكائن الحيّ ، وسمة الفنون . ومن غير المنطقي أن يظلّ شعرُ الشاعر في السبعينيات حاملاً السمات ذاتها التي كانت له في العشرينيات من هذا القرن ، أي بعد مرور نصف قرن من حياة الشاعر وشعره .

وحين نتأمل قصائد الديوان الذي بين أيدينا سنجد الشاعر - فيما أرّخ من تواريخ - يحصر المرحلة الزمنية لشعر الديوان بين شهر مارس ١٩٧٧ وديسمبر ١٩٧٨ ، أي أننا أمام شاعر امتدّ به العمر وبشعره ، فله شعر في الربع الأول من القرن العشرين ، وله شعر في الربع الأخير من القرن العشرين ، وما أشدّ البون بين المرحلتين ، وما أبعد الشقّة بينهما زمنيا ، وحضاريا ، وفنيا. ومن المتوقع - إذن - أن نجد الشاعر ذا خصيصتين فنيتين في لغة ديوانه ؛ لأنه حين كان ابن الربع الأول من القرن العشرين كان يعايش قيمًا فنية فيها من أصداء شوقي وجيله ، وفيها من أصداء شكري وجيله ، وفيها من أصداء أبي شادي وصَحْبه ، وأبي ماضي ورفاقه !

وحين يعايش الربعَ الأخيرَ من القرن العشرين ، أو أوائله بالتحديد ، سيجد ميدان الشعر العربي قد حفل بضروب من التجديد ، وألوان من الإبداع ، وأجيال من الشعراء ، وفنون من

الأشكال ، وأصوات من الثائرين ، وأصداء من المعارك مما لا يسمح المجال بالاستطراد في حديثه هنا .

هذا هو ما يجعلنا نلتقي بخصيصتين متباينتين أشدّ التباين في لغة الشاعر تجعل قارئه يتساءل في دهشة : هل قائل هذه الأبيات شاعر واحد أم شاعر ذو اتجاهين فنيين ؟

نجد – في جانب – الصيرفي ينسج على منوال البارودي ، ويغترف من معين القدماء في بحر الطويل وقافية مُرْدَفة مشبعة :

وَقَدْ تَتَلاقَى أوجه بَعْدَ فُرْقَةٍ كَما يَتَلاقى في اليبابِ حَيارى
عَلَيْها ابْتِسامٌ ناصِلُ اللَّوْنِ شاحِبٌ مَحا الشَّيْبُ منه نُورَهُ فَتَوارى
وغيَّبْن ما غيبن مِنْ كُلِّ مُشْرِقٍ كَما غَيَّبَ اللَّيْلُ البَهيمُ نهارا

وهي قصيدة عنوانها (عودة الماضي) اختارت بحراً أثيراً لدى القدماء ، وهو الطويل .

وهكذا نجد من قبيل نسيجه اللُّغوي التراثي ما نراه في البناء المعجمي لمفرداته وتراكيبه من مثل قوله :

تأسّمي قصْدي – مبرأٌ عن كل بَهْتٍ – والغشَم – ويَطبيها – وأوار الوجد – واللّمم – والهمّة القعساء – وجحفلة – وصرم ، وقوله :

وزأر ضِرْغامة في الغاب مُنْدفع دوّتْ بِزأرَتِهِ الآفاقُ والآجَمُ

ونجد من مظاهر تراثيته حرصه على الاقتباس والتضمين ، فهو حين يخاطب « هلال ناجي » ، ويتحدث عن الرصافة يشير إلى « علي بن الجهم » في قوله :

عُيونُ المها بَيْنَ الرُّصافة والجسْرِ

كما يضمّن شعره إشارات لتعبيرات من شعر « هلال ناجي » ، وأسماء دواوين « الصيرفي» وغيره .

هذا عن الخصيصة المهتمة بالصيغة البيانية ونسيجها ، أما الخصيصة التي تدنيه من مدرسته ، فنرى من مظاهرها الميل للبساطة في التعبير ، والاهتمام العاطفي . من ذلك قوله في قصيدة « لقاء على الرمل » :

لِقــاءً عَلى الرَّمل وَالرَّمْلُ لا ... يُخلِّد خطوَ الألى يَعْــبــرونهْ

إذا مَـرَّتِ الرِّيحُ قـالتْ : هُنا ... تَجلى مَعَ الصَّيْف : حسن وَزينه

وَتَحْتَ المظلات كـسـانَتْ هُنا ... رواياتُ حُبٍّ ، وَوَلَّتْ حَـزينَه

وَعادَتْ مِنَ الصَّيْفِ أطيافُها ... مُـفَرَّقَـة فـي زِحـام المدينَـه

وقوله في قصيدة « الملك الحارس » : زوجته :

إن مَسَّحَ الطِّبُّ بأسـراره ... ضناي عَنّي بَعْدَ إيهـانِ

فأنتِ .. أنتِ البُرْءُ مِنْ خَلْفه ... أجريته في كـلِّ شريـانِ

يا مَنْ نظمْتُ الشعرَ في ظِلِّها ... في كُلِّ حُسْن جدِّ فتـانِ

وقوله في قصيدة « عودة الماضي » :

تَرَدَّد فيها ذِكريـاتٌ بَعيـدَةٌ ... تردُّدَ أشباح مشَيْنَ سكـارى

إذا رَجَعَتْ للأمس ألقتْ وَراءَهـا ... ظِلالا مِنَ الماضي سَدَلْن ستارا

لِقاءات أحْلام إذا الصُّبح جاءهـا ... ذَهَبْنَ سِراعاً وَاخْتَفَيْنَ فـرارا

فهنا نجد تجاور الخصيصتين المتباينتين : الأولى المحافظة على النسيج اللُّغوي الموروث والولع بمعجمه ، والثانية : التعبير الحر عن المشاعر مع لجوء للبساطة ، وتجديد في استخدام التراكيب ، وتوسع في الاستعمال المجازي ، وبناء الصورة الشعرية ، واختيار معجم شعري خاص .

وليس معنى هذا أن الخصيصة الأولى تلائم معايشته شعراء الربع الأول من القرن العشرين ، وأن الخصيصة الثانية تلائم مجاراته للربع الأخير من القرن العشرين . بل العكس ، نجد الخصيصة الثانية تلائم اتجاهه الباكر مع زملائه الأبولليين ، في حين لاءمت الخصيصة الأولى تقدّم سنّه في أخريات عمره .

ازدواجية الأبنية الموسيقية :

وهناك مظهر ثالث في الازدواجية الفنية في شعر « الصيرفي » يبدو في الأبنية الموسيقية عنده وتأرجحها بين التحرُّر الموسيقي ، أو التكلّف فيه ، إذ نجده يستخدم بحر البسيط ، يليه الرجز في حين يحتل الكامل والمتدارك المرتبة الثالثة ، ويجيء كل من : المتقارب ، والطويل ،

والخفيف في المرتبة الرابعة .

ومعظم قصائد الديوان تميل إلى القافية الموحدة ، في حين لا يخرج عن ذلك إلا ثلاث قصائد من بين ١٧ قصيدة ، تجده ينوّع فيها قافيته ، مرة في نظام ثنائي ، ومرتين دون ارتباط بكم محدّد في التنويع .

وهذه القصائد الثلاث التي تنوّعت قافيتها ذات موضوع يرتبط بأشخاص ؛ فأولاها عن رثاء يوسف السباعي ، والثانية عن شعر ميسون القاسمي ، والثالثة عن حفيدة الشاعر ، ولتنوّع القافية – هنا – صلة بالموضوع الشعري الذي استدعى استجابة فنية سريعة منه لم تجعله يحفل باستكمال الشكل التراثي للقصيدة المتمثل في وحدة قافيتها .

أما حرف الرّوي فيميل إلى الحركة فيما عدا واحدة جاءت ساكنة ، أما الرويّ المتحرِّك فمعظمه بالضم (٦ مرات) ، يليه الفتح (٤ مرات) ، فالكسر (٣ مرات) ، ولم يخرج الروي إلى الوصل إلا أربع مرات .

ويلاحظ أن قصيدة المدح تأتي متحرّكة الرّوي موصولة بالألف أو بالهاء .

ومن الملاحظ – أيضاً – أنه صدّر قصيدته الأولى « عودة الوحي » ، وبحرها الرجز ، ورويها الهمزة الساكنة ، ببيتين من قصيدة سابقة له في ديوان آخر من بحر و روي مختلفين ؛ حيث كانا من بحر مجزوء الكامل بروي الفاء المكسورة .

وهناك سمة أخرى تتصل بموسيقى الشعر في الديوان ، منها ظاهرة التكرار ؛ حيث يكرّر الكلمة مثل : أنت في مطلع قصيدة « ولقد وعدتِ » ، ويوسف في قصيدة « شهيد السلام » .

أو يكرر البيت ؛ أو شطراً منه ، مثل تكرار هذا الشطر في قصيدة « شهيد السلام » :

قابيل من قِدَم الدّهر

كذلك جملة « ولقد وعدت » المشار إليها من قبل .

أو يكرّر بين المطلع والختام في قصيدة « أحلام حطام » :

لا تَرْجُ مِمَّن يضنّ أن يَهَبا فأطيَب الثمر وَالمنى ذَهَبا

أو يكرّر الجملة مثل تكرار جملة : لقاء على الرمل (٦ مرات) في قصيدة تحمل الاسم نفسه ، وجملة : يا شاعر الحب (مرتين) في قصيدة « أحلام حطام » ، وجملة : يا شاعر (٣ مرات) في قصيدة « يا شاعر الحلم الغافي » .

وإن كان هذا التكرارُ قد ساقه إلى تجاور الألفاظ والمخارج في شكل موسيقي مصطنع لا يعدو الحلي البديعية مثل قوله :

أخفقْتُ يا خافق الفؤاد

وغيين ما غنّيْن

وقوله بكسر الشين ثم بفتحها :

إن عاشَ شِعري لم يَشِبْ شَعْرُهُ

وهذا مظهر شكلي أثقل الموسيقى وجعلها متكلِّفة دون مبرِّر فني معنوي في تتابع خاءين وقافين وثلاث فاءات في تعبير واحد ، وكلمتين في جملة واحدة ، وجناس ناقص في تعبير آخر ، دون حاجة فنية إلى هذا التكلُّف الموسيقي ، الذي لا يقدّم غناءً للإيقاع الشعري . وإذا كان العرب قد عَرفوا أربعة عناصر موسيقية هي : الموازنة ، والسجع ، والتجنيس ، والوزن المقفّى ، فإن الشعر قد اتسم بالسمة الأخيرة ، أما ما قبلها من أنواع موسيقية ، فهي من سمات ما قبل الشعر ، إذ يعتمد الإيقاع – في هذه العناصر السابقة – على جرس اللفظ ، واختلاف المخارج ، والموازنة ، والمقابلة بين الألفاظ ، أما العنصر الرابع ، وهو الوزن المقفّى فيعتمد على إيقاع يتكون من حركات وسكنات في جمل ذات مقاطع موسيقية ، وهذا هو ما يجب أن يُعنى به الشاعر مُجنِّبًا نفسَه مزالقَ التعامل مع أصوات هامدة لا تقدِّم بناءً موسيقيا فنيا.

وهكذا مضى الشاعر « حسن كامل الصيرفي » في ديوانه « عودة الوحي » في ازدواجية فنية في ثلاثة مظاهر هي :

* مصدر التجربة الشعرية ومنابعها بين الداخل والخارج .

* نسيج لغته وصياغتها بين التراث والمعاصرة .

* أبنيته الموسيقية وأشكالها بين التحرُّر والتكلُّف .

أبو سِنّة
في أربعة دواوين

حفلت حركة الشعر الحديث بالتجديد ومحاولاته ، وازدادت مظاهر ذلك حين قامت المواجهة الفنية بين مدرسة شوقي وأتباعها ، ومدرسةِ الديوان وأتباعها ، وأفادت الأجيال التالية مما لكلٍّ من المدرستين وما على كل منهما ، وظهرت ثمرات تجلت في مدارسَ وأجيالٍ فنية ، كما تجلت في أفرادٍ ونماذجَ ، فظهرت مدرسة أبوللو ، ومدرسة المهاجر ، ثم كان جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد عاش نتائجها ولحظ ما تغير في العالم . وقد خطا هذا الجيل بالتجديد خطوات في الشكل وفي المضمون ، كان أبرزها تبنيه لحركة تطوير موسيقى الشعر وقافيته ، حتى كان جيل ما بعد ثورة ١٩٥٢ ، وهو جيل أفاد من العوامل الفنية والثقافية التي آتت ثمارها وأحدثت تأثيرها في المدارس والأجيال السابقة .

فإذا كان أبناء الأجيال السابقة قد عاشوا مرحلة المطالبة بالاستقلال وإثبات الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية ، وروح الثورة في أعقاب ثورة ١٩١٩ وما سبقها وصحبها وتلاها من أحداث – فإن جيل التجديد في الشكل والمضمون صاحبَ الثورة الموسيقية الشهيرة قد أضاف إلى ذلك ما جدَّ بعد قيام الحرب الكبرى الثانية ، وبخاصة الصِّراعُ المذهبي العالمي ، وانتشار التيارات الفلسفية وتعدد الانتماءات السياسية التي شدَّت إليها المثقفين ، بل جعلت العالم ينقسم إلى قسمين أو معسكرين : رأسمالي واشتراكي ، أو غربي وشرقي . وكذلك حرب فلسطين ، وتطور الحياة الاجتماعية ، ونمو الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي والحضاري ، وكذلك تأثير الشعراء الأوربيين ومنهم إليوت (١٨٨٨–١٩٦٥) وأمثاله .

وقد استوعب جيل « محمد إبراهيم أبو سنة » العوامل السابقة وقد أضيفت إليها تجارب البشرية حول الحرية والثورة والحب والحياة ، كما أضيفت إليها معايشة ميلاد ثورة ١٩٥٢ في مصر وما صاحبها من تحولات ، وبخاصةٍ في سنوات ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، كذلك تطوُّر القضية الفلسطينية ، وتطوُّر الحركة الفدائية ، والشعور القومي والوَحْدوي ، وزيادة الاتصال بين الدول بفعل التقدم الهائل في وسائل المواصلات والإعلام ، وصعود الإنسان

للكواكب ، وغير ذلك من مظاهر التقدم .

وهكذا نجد أن على رأس كل مرحلة ، ومع مولد كل جيل فني ، تظهر سمات متنوعة تختلف نسبتها لدى كل جيل وتجمعها وشائج قُرْبى . ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن كثيراً من السمات التي التصقت بشعراء أبوللو قد استمرت وتطوَّر بعضها لدى الأجيال التالية ، لا سيما الصدق الفني والوحدة العضوية والتعبير بالصورة ، ثم الميل إلى الإيحاء والرمز والتخفف ، ثم التخلص من شعر المناسبات ومن الجفاف الشعوري .

وقد أحس الشاعر المعاصر بروح الخوف في عالم النصف الثاني من القرن العشرين : عصر التجارب النووية ، والقلق والاغتراب والموت والحروب وكراهية الحياة . وقد وجد الشاعر أن عليه أن يقاوم ، فإذا كان حكام العالم وقادته يوجهونه إلى الخراب والدمار والانتحار والحقد والرعب — فإن الشعراء قد اتجهوا بشعرهم إلى تصوير تلك القَتامة والدعوة إلى نقيضها . ولعل في ذلك ما يفسر شعر الحب في النصف الثاني من القرن العشرين في الأدب العربي الحديث ، فحبيبتهم ليست واحدة بعينها ، ليست بنت الجيران أو الزميلة في الدراسة أو العمل ، كما أنها ليست الخطيبة أو الزوجة ، بل هي مصر والعالم العربي ، بل الكون كله . وقد ساعدهم في ذلك ازدياد قربهم من المرأة وفهمهم لها أكثر من سابقيهم . ومن هنا كان الشعر المعاصر ينبع من وجدان مشترك لا من وجدان ذاتي فردي .

ومما لا شك فيه أن قارئ الشعر الحديث يجد نفسه في حاجة إلى كثير من الذكاء والثقافة والصبر والدقة ، كما يجد نفسه مَسوقًا في كثير من الأحيان إلى إعادة قراءة العمل الفني ليتشرب منه ، ويلمَّ بما فيه من أبعاد وإيماءات وإيحاءات وإشارات ورموز ودلالات وأساطير وصور .

كان « محمد إبراهيم أبو سنة » واحداً من أبناء هذا الجيل الفني ، وقد كان ميلاده قبيل الحرب العالمية الثانية ، إذ ولد سنة ١٩٣٧ في ريف مصر في قرية من قرى مركز الصف من محافظة الجيزة ، وقامت ثورة ١٩٥٢ وهو في الخامسة عشرة من عمره ، ثم أتم دراسته الجامعية سنة ١٩٦٤ في أعقاب التحولات الاجتماعية التي حدثت في مصر ، وقبل تخرجه في الجامعة نشر كثيراً من شعره في المجلات الأدبية الشهيرة في العالم العربي ، كما همس بشعره في إذاعات مصر ، وعمل بالإعلام حيناً حتى استقر به قاربه في مرفئه الطبيعي إذاعة البرنامج الثاني من القاهرة .

ومن تأمّل هذه اللمحة الموجزة لجانب من حياة أبي سنة ، نجد أنه ارتبط بقمم أحداث كبار ؛ فبواكيرُ طفولته تعي أصداء الحرب العالمية الثانية ، ومدارج صباه تعي نتائجها ، واكتمال دراسته الجامعية تعي تحوّلات وتغيرات في المجتمع المصري عقب ثورة ١٩٥٢ ، واكتمال نضجه الفني يعي مواقف مصر في مواجهة الاستعمار والصهيونية (١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣) .

ومن ناحية أخرى هو ريفيٌّ ولد ونشأ نشأته الأولى في ريف مصر القريب من العاصمة ، والثمرة العَجْلى لذلك كانت دراسته « فلسفة المثل الشعبي » التي تمثّل انتماءه للريف والتفاته للشعب ، وهي دراسة تحتل موقعها بين مثيلاتها في إنتاجه الشعري الغنائي التالي :

* « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، سنة ١٩٦٥ .
* « حديقة الشتاء » ، سنة ١٩٦٩ .
* « الصّراخ في الآبار القديمة » .
* « أجراس المساء » ، سنة ١٩٧٥ .

وإنتاجه الشعري الدرامي : مسرحية « حمزة العرب » ، ومسرحية « حصار القلعة » .

وفيما بين ديواني : « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » الذي صدر سنة ١٩٦٥ ، و « أجراس المساء » الذي صدر سنة ١٩٧٥ عشرُ سنوات ، وهي مرحلة يتجلى فيها تطور أبي سِنّة ونموه . واختيار هذين الديوانين لا يستند – فحَسْبُ – إلى أن الأول باكورة إنتاجه ، ولا إلى أن الثاني أحدث إنتاجه – بل يستند أيضًا إلى أن تلك المرحلة هي أخطر سنوات عمره ، بل من أهم السنوات التي عاشتها مصر ؛ إذ سبق الديوان الأول حدوث النكسة في يونيه سنة ١٩٦٧ ، ومن يقرأ هذا الديوان الأول يجد الشاعر حريصًا على أن يقول بوسائله الفنية ما يشير إلى الخطأ القائم ، وإلى اعوجاج الأمور :

لا تندبوا الخدود كالنساء
أو ترفعوا الأكف للسماء
لا تسألوا ما بالنا قد جفت الضروع
تنام أمهاتنا على وسائد الدموع
والريح خنجر يختال في حقولنا الربيع

فأنتم أسلمتم إلى العدو طفلة القمر
أسلمتم عدوة الجدران للجدران
ينام كل واحد بظله ويمضغ الدُّخان
وتهمسون :
سيحدث الذي من أقدم الزمان كان
ولا جديد يستطيعه الإنسان (٢١)

ومن ذلك قوله في قصيدة « مصرع التاريخ في محطة القطار » :

كان القطار
يضيء مقلتيه في انتظار
أن تنهيَ الأمطار
موسمها الطارئ في العيون

ثم يصور أشعة الأمل في هذا الظلام الدامس ظلام هزيمة يونيه ثم يقول :

لكنني ألوذ بالسكينة
أقاوم انهيارَ هذه المدينة
ومصرعَ التاريخ في محطة القطار
يقول لي لسانك المحترق الملتاع
— أ كنت كاذباً ؟ وأنت تُقسم الأيمان
بأن حبنا يدوم ألف عام (٢٢)

ومن هنا نذهب — بلا مغالاة — إلى تفسير عنوان الديوان الأول بأنه أغنية لمصر ، فما هي إلا غازلة الثوب الأزرق ؛ لأن مصر قد اشتهرت بصفاء جوها وزرقة سمائها ، وهو لهذا يعقد على غِلاف ديوانه وفي القصيدة الرابعة عشرة (ص ١٦) لقاءً بين قلبه ومصر ، وهي قصيدة رائعة أجاد الشاعر فيها استخدام الأسطورة استخداماً ذكيا واعياً ، فهو يذكر « نيرون و روما » ، و « بنلوبي » ، و « أوديسيوس » . وقد قدم الشاعر بين يدي قصيدته إيماءات وإشارات يسترشد بها القارئ في تفسير الرموز والأساطير ، ليصل إلى هدف القصيدة وهو مصر . ومن ذلك قوله:

قلبي عار فوق بحيرات قرانا

وقوله : وبحيرات قرانا

جفت ترثي موتانا

ويمام القرية لم يصدق حزن خريف أصفر

وقوله : سيعود يمام القرية يا بنلوبي

والإنسان المجهد لن تهلكه الشمس

وقوله : وبحيرات قرانا إن جفّت

سوف يعانقها البحر

وقوله : أمّا قلبي فسيعثر في غابات الموز

على ثوب أزرق

فهو يصرح بقوله (قرانا) عدة مرات ، ويذكر اليمام الذي اشتهر به ريف مصر أكثر من مرة ، كما يذكر شمس مصر القوية ، والبحر ، وثوب الفلاح الأزرق ، وزرقة سماء مصر .. إلخ .

وهذه القصيدة – في تصوري – من جيد الشعر الوطني لأنها تناولت موضوعاً وطنيا دون أن تسقط في مهاوي المباشرة والتقريرية ، ودون أن تكدرها الخطابية والصوت المرتفع . لقد أفاد الشاعر من ثقافته ومعرفته ، وصاغ تجربته الفنية صياغة جيدة .

كان الديوان الأول دقاتٍ تنبعه من فنان متوقد الإحساس رهيف القلب ، وكان الديوان ساحة دفاع ضد الاستبداد والظلم وصراع الروح والمادة ، والحقد والخيانة والكذب ، وتقابُل الفقر والغِنى ، والحب والكراهية ، والحرية والعبودية . ومصداق ذلك يجده القارئ في الإهداء الذي صدَّر به الشاعر ديوانه (ص ٧) :

« إلى الذين يصرون على إنقاذ الحب ومجد الإنسان » :

إن يكن غيري يعزف في ناي ذهب

فاغتفر ، يا شعب ، أن أعزف في ناي حطب

ليس في الآلة حس إن في الروح الطرب

أنا ما جئت أغني إنما جئت محب

ومن المدهش أنه استخدم الأجراس في هذا الديوان أكثر من مرة (ص ١٢ ، ١٦) ، ثم عاد سنة ١٩٧٥ وجعلها على غِلاف ديوانه « أجراس المساء » ، وجعل أولى قصائده « أغنية حب » ، وما هذا الحب إلا لمصر وللإنسان . يقول عن الحب وشجب الحرب في ديوانه « الدمعة والسيف » :

أن نتقاتل في منتصف الليل
ألا يجدَ الموتى في هذا الدَّغَل
من يبكيهم أو يتلو لهم الصلوات
أن تصبح كل طقوس الحقد شعار العالم
أن تتحجر كل البسمات
في وجه ظالم
أن يتآكل في الظل جميع الضعفاء
أن تنمو عاصفة سوداء
تستقبل ميلاد الأطفال
أن يَنحلَّ عناق العشاق
كي تنموَ أجنحة الخوف
لا شيء سوى الدمعة والسيف
هذا ميراث الأجيال

ثم يقول : أن يصبح هذا الحب لقيطاً

ويقول : أن نتعلم كل أغانينا من منقار البوم

إلى أن يقول : فالعالم يا قلبي يتقاتل في منتصف الليل
والموتى في هذا الدَّغَل

لا يوجد من يبكيهم

أو يتلو لهم الصلوات [٢٣]

ونظرة أبي سِنّة للحب كعاطفة ترتبط – كما أتصور – بنظرته إلى القرية والمدينة والهجرة من الأولى للثانية ، من نظرته للبَوْنِ الحضاري بينهما ، وكذلك ما يعانيه الوافد من اغتراب ودهشة في المدينة المليونية ، ها هو يذكر (مدينتي أو مدينتنا) في ديوانه الأول كثيراً (ص ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٤٨) أو موطني (ص ٥٧ ، ٩٨ ، ١٧٣ ، ١٧٥) أو قريتي (ص ١٤٧ ، ١٦٣) .

ولعل شاعرنا يقصد بعنوان ديوانه الأخير أن شعره ينبع من مساء يونيه النكسة حتى صباح أكتوبر ، وأرجو أن يفصح عن ذلك تأمُّلُ قصيدتيه : أيها اليأس تمهل (ص ١١١) ، والمحاربون (ص ٩٦) وأمثالهما مما نجده في آخر الديوان وأقصد بها : خفقة العلم (ص ١٠٠) ، وتُرى يكون هو الوطن ؟ (ص ١٠٣) ، وفي وجه غِربان الحدود (ص ١١٦) .

ونظرة أبي سِنّة للحب فيها عمومية ، لأنه شاعر إنساني ، وهذا ما يجعل لشعره سمة عالمية؛ إذ ينتمي هذا الشعر إلى الإنسان في كل مكان وبمعالجة قضايا عامة لا تجربة حب ذاتي . وأكاد أزعم أن شعره لو ترجم إلى لغة أخرى لما أحس قارئُه باغتراب عن هذا الشاعر بما فيه من نزعة إنسانية .

أقول إن قصائده كلها ذات صبغة عاطفية لكن النظرة العَجْلى قد توقع في خطأ قاتل ؛ حين نتصور أن محور ومنبع تلك التجارب العاطفية ذاتُ الشاعر وتجربتُه الخاصة ، وحين نتصور أن الشاعر يخاطب حبيبته ، ذلك أن معظم قصائده تتخذ من الحبيبة رمزاً لعطاء أكثر سخاء وأشد عمقاً ، قد يكون مصرَ غازلةَ الثوب الأزرق ، يقول :

فالحب ، يا حبيبتي ، نهاية المطاف ..

وهو في قصيدة « رسائل إلى حبيبة غائبة » يصور لنا زحام الحياة وضياع الإنسان في خضمِّها ، ويصور المدينة بإشارات المرور وابتلاع الترام لجثث الموتى ، ثم يقول :

الموت ، يا حبيبتي ، لا يعرف الإشارة الحمراء

يَلوح ثم يختفي

الموت والحياة ، يا حبيبتي ، زجاجة تضاء

لم تنطفي

وهو في القصيدة ذاتها يتحدث عن النرجسية وحب الذات وعبادة المرأة . أمّا قصيدة « مضى في غير يومه » فهي من جيد إشاراته الإنسانية ، وفيها تنتقل دلالة الموت لديه من الخاص إلى العام .. يقول :

وفي الصباح أحرَق النبأ

عن خادمٍ في بيت سيد البلد

جدرانَ قريتي

عن جابر الذي مضى في غير يومه

وكان عاملاً كآلة الحجر

ينظف الأرواث من حظائر البقر

ويحمل المياه في البكور

ويملأ المساء بالغناء

ويحمل القنديل كلما أتى الضيوف عند سيده

* * *

الحب صار لقمة مضيعة

في بيت سيده

وعندما توجهت إليه زوجته

لبيدأ الإعداد للولائم التي تقام

وفي ظلال حائطٍ ما تم مَسْحُه

رأته في سلام

ممدداً كأنه ينام

فريسةً حزينة في قاعة الطعام

وفي المساء

استقبلوا ضيوفهم على الولائم التي تقام

وقد عمَدتُ إلى بعض أبيات القصيدة مضطرًّا إلى ذلك الاختصار اضطرارًا ، وما أعتقد إلا أنه اختصار مُخِلٌ لا يغني عن استيعاب جرعة التجربة الفنية في القصيدة ؛ لنقف على صدق الدلالة الإنسانية ، وسعة أفق الشاعر في الإحاطة بأرجاء التجربة من خلال نظرة فوقية مستبطنة .

وها هو يقول لحبيبته :

تذكّري بأنني هنا مع الذين زيتهم يضيء للعصور (٢٤)

ويقول : الحب عندنا بغير أجنحة (٢٥)

ويقول : ما أجملَ يا قلبي أن تذهب خلف حياة الناس

منقطعَ الأنفاس

يا قلبي ، يا أرضًا ، أزرع فيها العالم (٢٦)

أما قصائده العاطفية الذاتية فقليلة (٢٧) .

* * *

وفي موسيقى الشعر عند أبي سِنّة سمة تنتشر في الشعر الحديث انتشارًا لا أظن أنه يشي بصحتها ، فمن المعروف أن هندسة الموسيقى في الشعر الحديث تعتمد على التفعيلة رمزًا للبحر . ويدل تكرار التفعيلة على انتماء القصيدة لبحرٍ ما دون ضرورة اكتمال عدد تفعيلات ذلك البحر على النحو التقليدي الذي صاغه الخليل بن أحمد ، أيْ أن البيت قد يستقل بتفعيلة أو أكثر ، وما دمنا قد اتفقنا – باختصار شديد – على أن الأساس هو التفعيلة فينبغي أن نسلم أيضًا أن البيت لا بد أن يتضمن التفعيلة أو التفعيلات كاملة ، بمعنى أن البيت يتضمن التفعيلة كاملة لا مبتورة ، وإلا كان تقسيم الأبيات شكليا لا يستقر إلى أساس موسيقيّ بل إلى المعنى ، حتى لا تقعَ في نفس الهوة التي وقع فيها القدماء حين قادهم المعنى وطغى على الموسيقى فجاء الحشو والزيادة ، وكان ذلك من مبررات الثورة العروضية لدى المحدثين .

ولكي أوضّح ما أقول أضرب مثلاً من ديوان « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » (ص ١٢٣) يقول فيه :

وفي جزائر تكشّف سواحلُ

الحياة عندها وكلُّ حال

ومن « أجراس المساء » (ص ٦٠) يقول فيه :

وأنت تنظرين

تجلسين فوق عرشك الجميل

فتفعيلات المثال الأول هكذا :

وفي جزا	ئرن تكشـ	شفت سوا
متفعلن	متفعلن	متفعلن
ـــ ٥ ـــ ٥	ـــ ٥ ـــ ٥	ـــ ٥ ـــ ٥
حل لحيا	ة عندها	وكلل حال
متفعلن	متفعلن	متفعلان

فهي تفعيلة الرجز (مستفعلن) التي صارت (متفعلن) بحذف الثاني الساكن . فالتفعيلة الرابعة في البيت الأول مشتركة بين البيتين الأول والثاني .

ويقال مثل ذلك في تفعيلات المثال الثاني ، إذ تشترك آخر حركة في البيت الأول مع أول حركة في البيت الثاني على النسق السابق[٢٨] .

وبالاستعانة بالإحصاء والتحليل الرياضيين نجد أن موسيقى شعره في الديوانين المذكورين تدور في البحور التالية :

البحر / الديوان	الرجز	المتدارك	الرمل	المتقارب	الكامل	الوافر	عدد القصائد	ملحوظة
قلبي	٣٠	١٠	٥	٢	١	—	٤٨	أكثرها الرجز
أجراس	١٢	٦	١	٤	٢	١	٢٦	أكثرها الرجز
المجموع	٤٢	١٦	٦	٦	٣	١	٧٤	

ونجده — كغيره من الشعراء المحدثين — يميل إلى استخدام بحر الرجز كثيراً ، وهذا يؤكد

ما ذهبنا إليه [٢٩] من حرص حركة الشعر الحديث على بحر الرجز ، وهو بذلك يشارك عصره الفنيّ سماته ، ومنها اتخاذه الأسطورة وسيلة إثراء للمعنى وإلمام بأرجاء العمل الفني وإيضاحٍ لجوانبه . وقد بدت الظاهرة منذ بواكير إنتاجه ؛ فهو يذكر بروميثوس ، ونرسيس (٢٩ ، ٣٥ – « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، ويتخذ من أسطورة نرجس ومن النرجسية والإعجاب بالذات طُرقاً إلى نقد المجتمع – مجتمع المرآة والتحديق :

وليس تعرف المرآة
محبة الإنسان للإنسان
حنينَهُ إلى الرِّفاق للخّلان
حبيبتي أريد صاحباً
فمن يحطم المرآة ؟

وهذا سر من أسرار استخدام الأسطورة ، أن تعمق مدلولها وتوسع دائرة معناها ؛ لتخرج بمعانٍ عامة تُثري تجربة الإنسان .

وتجلت روعة التناول الأسطوري في قصيدة « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » (ص ١٦) ، وأفلح الشاعر في إسقاط مدلولي الرموز الأجنبية على معنًى محلي ، وقل مثل ذلك في قصائده : « الأغنية المرحة » ، و « أغنية لفيدل » (ص ٧١ ، ٨٩ – « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») .

وامتزج تناوله الأسطوري بالوعاء التاريخي إيماناً منه بامتداد التراث الإنساني ، ومن هنا نجد سر تكرار ذكر كلمة التاريخ عنده :

عارٍ فوق ضفاف التاريخ يلوح ويغرق (ص ٦١ « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، وكلما جلست أغسل التاريخ في الأنهار (ص ٨٧ « أجراس المساء » ، وقصيدة « مصرع التاريخ في محطة القطار » (ص ٢٣ « أجراس المساء ») .

وللصورة الشعرية منزلة في شعر أبي سنّة ، بل هي أساس شعره ، ولا تكاد تقرأ قصيدة له إلا وتجد الصورة الشعرية هي لُحمتها وسَداها ، وارتبط ذلك بميله للإيحاء وتجنبه المباشرة والتقريرية وميله للدلالات الرمزية والاستبطان الذاتي ، ولهذا ينجح في ارتياد المجالات الوطنية دون السقوط في بحر المباشرة والخطابية والصراخ ، من ذلك : « أغنية لفيدل » ، ومن « فدائي إلى

حبيبته » ، و « مرثية شهداء الجزائر » ، و « أغنية حب » « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، ص ٨٩ ، ١١٨ ، ٥١ ، ٤) و « أيها اليأس تمهل » ، وغيرها (ص ٢٢١ ، « أجراس المساء »).

ومن مظاهر نأيه عن المباشرة حرصُه على دلالة العنوان على القصيدة . ويمكن قراءة « نبوءة الطفولة الزرقاء » ، و « الموت بالبكاء » ، و « مائدة الفرح الميت » (ص١٠ ، ١٣ ، ١٧ - « أجراس المساء ») .

ومن العجيب أنه قد يأتي العنوان مباشراً وتقريريا عكس القصيدة مثل : « من صور الإقطاع في الماضي » (ص ١٢٥ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » مع أنها تحمل عنواناً آخر رائعًا هو « مضى في غير يومه » .

ويطول بنا المقام لو أحصينا مجالات استخدام الصورة الشعرية عند أبي سِنّة ، ونشير - نظراً للإيجاز - إلى أمثلة منها يمكن الرجوع إليها مثل : « مائدة الفرح الميت » (ص ١٧ - « أجراس المساء » وغيرها) ، و « مصرع التاريخ في محطة القطار » ، و « أعرف أنك تكتملين الآن » ، و « دون كيشوت على فراش الموت » (ص ٢٢ ، ٣٢ ، ٧٧ - « أجراس المساء ») .

وأبو سِنّة شاعر مسرحي بلا جدال ، لا لأنه أصدر مسرحية « حمزة العرب » ، ومسرحية « حصار القلعة » فحَسْبُ ، بل لأن شعره الغنائي يتضمن الحس الدرامي عَصَبَ الشعر المسرحي ، فهو يُعنَى بالحوار في قصائده الغنائية ، وذلك كثير في شعره ، ومنه قوله :

يقول الناس : إنك تعشق وهماً

وقوله : تمهلي وأنت تعبرين

وقوله : لا تقتليه بابتسامتك

وقوله : تسألني : ماذا قلت الآن ؟

(ص ٤ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٩ - « أجراس المساء ») .

ويطول بنا المقام لو مضينا مع الأمثلة ، ونقف عند أهمها وأروعها . يقول :

- أ كنت كاذباً ؟

- ما كنت كاذباً حبيبتي

بل كنت عاشقاً

— وحينا
— قال الطبيب
بأنها رصاصة عميقة في القلب
وأنت تعرفين
بأنه قد مات إثر حادث مريب
— من الذي قد أطلق الرصاص
— أنا أقول لا [٣٠]

ويتصل بذلك ما فيه من نجوى داخلية (مونولوج داخلي) ، وما أسميه بالقصيدة الفصلية وأقصد بها تقسيم القصيدة إلى فصول يحمل كل منها عنواناً أو رقماً بما يعني وحدة درامية ، ونمواً دراميا مثل : « رسائل إلى حبيبة غائبة » ، و « ريفيات حزينة » (ص ٣١ ، ١١٠ — « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») ، و « أحزان قرية مصرية » ، وفي « وجه غربان الحدود » (ص ٧٦ ، ١١٦ — « أجراس المساء ») . وفي المرحلة الأولى حمل كل فصل عنواناً ، وفي المرحلة الثانية حمل كل فصل رقماً .

ويتصل بذلك ما فيه من روح قصصية و نمو فنيّ .

وموضوعات أبي سِنّة متعددة يتوّجها اهتمام بالإنسان وانتقالٌ من الخاص إلى العام ، وصوغ التجربة الذاتية في قالبٍ عام ومضمون شمولي ، فها هو يصوغ تجربة الموت صياغة عامة إنسانية تتجاوز لحظة الانفعال الخاصة والحزن الذاتي ، من ذلك قصيدة ترتبط بموت عزيزين لديه (ص ٩٢ — « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») . وتبدو قصيدة « مضى في غير يومه » من قصائده في هذا المجال ، كذلك قصيدته « الموت يزور المدينة » (ص ١٣٤ — « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») ، و « دون كيشوت » (ص ٧١ — « أجراس المساء ») ، و « أحزان قرية مصرية » (ص ٧٦ — « أجراس المساء ») .

ونقف أمام « أغنية حب » من ديوان « أجراس المساء » كمثال للحب العام عنده :

يقول ليّ الناس : إنك تعشق وهماً
وتدمن نوعاً رديئاً من الحلم بالمستحيلات
في أمسيات الخريف

وأعرف أني أحبكِ
ولو كان حبكِ قبراً
ولو كان حبك كُفراً
أحبكِ
وأعرف أن سواكِ هو الوهم
وأني أقتاتُ بلكِ اليأسَ حتى ..
رأيتُ الصخور تطير
وتنبت للصخر أجنحةٌ من حرير
وكنت تعلمتُ حبكِ حين رأيتك تبتسمين
لجاري فينقض كالذئب يأكل منك الثمار
ويُلقي البذور المريرة في مسكني
وكنتُ تعلمت حبكِ
حين رأيتكِ تغتسلين
فتلمع كل النجوم البعيدة
على وجنتيك
رأيتكِ تحنو السموات عندك تأتي
إليك المياهُ الغزيرة
تسافر في الليل والحر والبرد
لتكتب فوق البساط المديد
مدائحَ ترفعها الريح باسمك
تعلمت حبكِ من ثَدْي أمي
ومن توصيات أبي
ومن نخلةٍ كان جدي رعاها
وأوصى بَنيه بأن يحرسوها

إلى أن يجيء الحفيد السعيد
وها أنا جئتُ مع الأنْجُم الباردة
لألقاكِ ماذا دهاكِ
أ نائمة في وُحول الطريق ؟
حواليك دهر من الرق تنقش فيه السِّياط
ملامحَ من علموكِ بأن السلامة في الانحناء .
أهزُّك . ألقي عليك زهور البنفسَج
وأجرح صدري وألقي عليك خيوط الدماء
أفيقي
فهذي دماؤك منتنة في مخادع مَن أخضعوك
ومَن أسلموك
ومَن يذكرونك في لحظات التشهّي
ومن يكتبونك في دفتر الصدفة العابرة
أفيقي فها هو عاشقك المستَهام
تحاصره السخريات
يشير له الخزي إني رفيقك
فيخفض رأساً ويهرب في الليل خوفاً
ولكن صمْتُ الهوان يدلُّ عليه
علامة حبك تُغري الوُشاة
ويهرب يهرب تصرخ فيه الظلال
ويصرخ فيها : أفيقي
فها أنت وَحْدَكِ في الليل
تعزين نفسك لا تجدين العزاء
وترجف فيك العظام القليلة

وترجف فيك القرون الطويلة

وترجف فيك المدن

وترجف فيك الحقول

وترجف بين ضلوعك نار دفينة

وخيلٌ تغني عليها السيوف

وعاصفة مستحيلة

أفيقي

* * *

هنا نجد مصداق ما قدمنا ، حيث نجدها تحمل عنواناً يدعو إلى الإيمان بتجربة عاطفية ذاتية مع حبيبةٍ ما ، لكن النظرة المدققة ترشد إلى أن المقصود بأغنية الحب هذه ، وبأيِّ أغنية أخرى للحب ، هي مصر ، حبيبة الكل وحبيبة الشاعر .

ونلحظ أن الشاعر لا يحب مصر حبا رومانسيا كشعراء الوصف الذين هاموا حبا في طبيعة مصر ، وسمائها الزرقاء ، وجوها الصحو ، وريفها ، وطيرها ، وليلها ، ونجومها .. إلخ ، لكنه يحب مصر حبا واقعيا يرتبط بحرارة التجربة التي يعيشها ويحياها مع مجتمعه المحلي ، ومع المجتمع العالمي ؛ فينظر لمصر كفتاة جميلة كان عليه أن يحبها منذ بَدْءِ خلقه ، لأنه رضع حبها مع لبن أمه ، ولأنه يرفض كل ما تعرضت له مصر من محن وشدائد وأزمات ، ويتحدى كل من تعرضوا لها طامعين معتدين غاصبين ، ولهذا فإنه لا يعبر عن نفسه بأنه حبيبها فحَسْبُ ، بل بأنه عاشقها .

ولأن المحبوبة مصر يحرص الشاعر على أن يذكر المياه والنخلة ، وحراستها ، والحفيد ، والدماء ، والقرون الطويلة ، والمدن ، والحقول ، والخيل ، والسيوف .. إلخ .

وكل هذه الألفاظ تجيء في السياق مركّزة جملةً من المعاني السخية التي تجسّد معنى الحب الكبير للوطن الأم .

وإذا تساءلنا ما سر هذه الطريقة ؟

نجيب أنها باختصار شديد جداً طريقة موحية تنأى عن المباشرة والتقريرية الباردة ، فكثير من

الشعراء خاطب وطنه هاتفًا بأمجاده ، ومِحَنِهِ وشدائده ، مؤكدًا حبَّه له والذود عنه في شكل خطابي صارخ لم يعد أسلوبًا ملائمًا للذوق الفنيِّ الحديث ؛ فالقصيدة الحديثة أكبر من أن تقدِّم طعامًا ممضوغًا للقارئ ، وتنأى عن السذاجة والسطحية والضحالة ، لأن تلك السطحية ترمي القارئ بغياب الفطنة وندرة الذكاء ، أمَّا الإيحاء والإيجاز والرمز والتأني عن المباشرة — ففيها شهادة باحترام ذكاء القارئ وتنبهه ، وصفاء حسه الفني ، ويقظة ذوقه الأدبي ، فضلاً عن تأكيدها لذكاء كاتبها ودقته . ولا شك أن كتابة القصيدة بهذا الشكل الموحي أصعبُ كثيرًا من كتابتها بالطريقة الصريحة المباشرة الخطابية .

قراءة في ديوان « زمن الرّطانات »
لمحمد مهران السيد

محمد مهران السيد شاعر ذو عطاء فني متعدد متجدد ؛ فهو شاعر غنائي يكتب القصيدة ، وهو شاعر درامي يكتب المسرحية . من دواوينه : « بدلاً من الكذب »(٣١) ، و « الدم في الحدائق »(٣٢) ، و « ثرثرة لا اعتذار عنها »(٣٣) ، و « زمن الرطانات »(٣٤) .

ومن مسرحياته : « الحربة والسّهم »(٣٥) ، و « حكاية من وادي الملح »(٣٦) . ومن مختاراته الشعرية : « الحكاية باختصار »(٣٧) .

والديوان الذي بين أيدينا « زمن الرطانات » يقدّم مضموناً يسترفد الماضي والحاضر ، ويتخذ من مصر منطلقًا لتناول قضية الزيف والأصالة في شكل فكرة أساسية أو محورية مهيمنة على عمله الفني theme ، فهو في « شطحات شاعر لم يكفر بالحب » ص ٣٦) يلقي سيفه معترفًا بقدر الشجعان الفارين من الطوفان مصلوبًا كالحلاج ، ويرى في اسم مصر كل الأسماء الحسنى ، وفي سبيل ذلك نجد ماء النهر ، وماء النيل (ص ١٨ ، ٤٢) ، والأهرام (ص ٤٢)، والطمي (ص ٢٤) ، والقمر (ص ٥ ، ٧) ، والجميز (ص ٨) ، والمآذن (ص ٢٢) ، والذهبيات (ص ٢٥) ، وأبو الهول (ص ٢٠) .

يكمن عالم الخطاب الشعري عند شاعرنا في صور ولقطات ترسم لوحة مصر ، و « عبث سماسرة الشقق المفروشة ، والبوتيكات » (ص ٣٨) ، وتكنولوجيا العصر ، والفانتوم (ص ٣٩ ، ٤٠) ، والمقابلة بين بيت الفلاح المصري البسيط (ص ١١) :

– « لا متاع يزحم الأركان فيها إلا قدور للغسل » . وبيت من يعبث « بالأم » ، مصر (ص ٤٤ ، ٤٨) :

– « أو نار مدفأة ببهو ناعس الأضواء .. ترقص فيه أعمدة الرخام على ترانيم البيانو ، والرفيقة ..

أو بركة للبط ، أو ماء لأبصال الحديقة »

في الطريق إلى ذلك نلتقي مكونات الخطاب الشعري وأجزاءه والمعجم الشعري ، ودلالاته ،

وما يتبع ذلك من تداعي المعاني من مثل : « قرقعة سلاح مجهول »[٣٨] ، ويبتني الجسور ، والجسر تهاوى وتهدم ، لقد رضينا أن يغشنا المقاولون لما قبلنا الرسم ، وإذا بي في جُبٍّ ، أو نعثر تحت فوانيس الشارع عن دفءٍ هرّأه البرد ، وعشش الدجاج ، وشارع الهرم .

وإذا كانت هذه بصمات الواقع في نظر شاعر يشعل شعره بزيت مصر ، فهناك في إحالاته التراثية – التاريخية ، والصوفية ، والحضارية بوجه عام – ما يمضي في المضمار نفسه ، فها نحن مع الحلاج [٣٩] ، والأسماء الحسنى ، والفيض النوراني ، ومسوح الصوفية والرُّهبان ، والوجد [٤٠] ، وحضرة سيدنا ، وحمزة ، ودين معاوية ، وأبو ذر ، والنخّاس ، و وا قلماه ، ومسيلمة ، والبردیات ، والأهرام ، والملكات ، وعام الفيل ، والصاحب ، والمختار ، والأشعث .. إلى غير ذلك من رموز تاريخية وصوفية وحضارية .

يدعم ذلك تضميناته النصية على نحو ما يحدثنا النقاد المحدثون عن « النصوص المتداخلة، أو المهاجرة ، أو المهاجر إليها ، أو الغائية ، أو المتضافرة ، أو المتفاعلة ، أو المتزاحمة ، أو الحالة .. إلخ » ؛ إذ نظفر بتوظيف للمقولات الشعرية ذات الرسوخ الذهني في الوجدان العربي ، من مثل ما نجده في ختام القصائد (ص ٢٦ ، ٤٣ ، ٢٥٠) :

يا ليلُ الصّبُّ متى غَــدُه   أقيامُ الساعةِ موعِــدُه ؟

ولو أنّي علمتُ بأنّ حَتْفــي   كحَتْفِ أبي هلالٍ لم أبالِ

فصَبْراً في مجال الموتِ صبراً   فما نَيْلُ الخُلودِ بِمُسْتَطاعِ

وهو تضمين بمثابة فصل المقال ، أو ختام الموقف ، أو خلاصته . ولعله يعبر عما يريد أن ينطق به النص .

كما نجده في ثنايا القصيدة (ص ٤٨) :

قُلْ للمَليحَةِ في الخِمارِ الأسودِ

إنَّ الثعالبَ سوف يلحقها غدي

إن الشاعر هنا لا يزعم أنه يملك التغيير ؛ لأنه لا يملك الكيمياء الخيالية أو حجر الفلاسفة pierre philosophale ، وهو حجر كيميائي خيالي اعتقد أصحاب الكيمياء القديمة أنه قادر على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب ، وفضة ، أو إلى إطالة الحياة .

لكنه يصر على مواصلة كلماته ، والنضال بقلمه ، وهذا الموقف من الشاعر قد يتعارض مع

أصحاب الرأي القائل بغياب المؤلف أو موته ، ذلك أننا نرى الشاعر الثائر في النص الذي بين أيدينا ، فكيف نزعم موته ؟ مهما قلنا مع « بارث » بأن النص أغشية متتالية مثل فصّ البصل ، كلما نزعت غشاءً التقيت بآخر [٤١] ، ومهما توقفنا أمام عناصر الاتصال اللغوي من :

* شفرة code أي لغة السياق وأسلوب النوع الأدبي للنص ، بقابليتها للتغيُّر حَسَبَ الأجيال والمبدعين .

* وسياق context وهو خلفية الرسالة التي تمكّن المتلقي من نفسه المقولة وفهمها ، وهو الرصيد الحضاري للقول ، إذ ينطلق النص من نصوص تماثله في نوعه الأدبي [٤٢] .

* ورسالة message وهي القول اللغوي بين المُرسِل والمتلقي لنقل فكرة ما .

من أجل هذا اتجهت العناية إلى النص أي البِنْية اللغوية ، فهل يؤدي ذلك إلى التقليل من دور المؤلف وإبراز دور القارئ ؟ هل نقول مع القائلين إن المؤلف مجرد « زائر للنص » ، وإن القارئ هو منتجه ؟ [٤٣]

ها هو رولان بارث [٤٤] يشير إلى ما يصنعه المؤلف (ألغي ، وأمسح ، وأعدّل) ، كما يشير إلى ما يسميه « فردوس الكلمات » منتهيًا إلى « نص اللذة » ، الذي يُرضي فيملأ فيَهَب الغِبْطة ، مرتبطًا بممارسة مريحة للقراءة ، لتكون حرارة النص في المتعة .

لكنه يرى أن لدينا جسدًا لعلماء التشريح ، وجسدًا لعلماء وظائف الأعضاء ، الأول نص texte النحاة ، والنقاد ، والمفسرين ، وفقهاء اللغة ، إنه « النص الظاهر » ، لكنه لدينا أيضًا نص المتعة وفيه نيران اللغة .

يعترف – إذًا – أن لذة النص ونص اللذة كلمات غامضة مع فارق ما بين اللذة والمتعة ، ذلك أن اللذة قابلة للوصف ، والمتعة غير قابلة لذلك ، وما أجده في النص ليس ذاتيتي بل فرديتي . أما المؤلف فيوجد ضائعًا في وسط النص ، لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة ، واختفى شخصه المدني ، لكنني محتاج إليه في النص ، إلى صورته .

إن قارئ ديوان محمد مهران السيد ودواوينه الأخرى يراه – أي يرى مُرسِلَ الرسالة في صوته الماثل في شعره ، دونما حاجة إلى التعلق بأهداب سيرته ، فهو يصور واقعًا عاشه واستلهمه ورآه ، ثم خلع عليه من ذاكرته التراثية والمعاصرة بقصد أو بدون قصد ، وقد يمزج بين الإنسان والحيوان فيما يريد أن يصل إليه من تغيير يرتبط بسيكولوجية المعنى psychology of meaning إذ

يتعلق المعنى في القضية بسيكولوجية النِّيَّة أو المقصد وسيكولوجية الدلالة . تراه يصور الواقع مقترنًا برموز الحيوانات ، وبالرموز التاريخية كالحلاج ، والحرس ، والمتاريس [٤٥] :

لا تستوقفني الأخطاء الإملائية
إلا إن مست قضمة خبز الجائع ، أو حرَّفت
الأشياء حوالي ، وشوهت الأرقام .. ومادت
بالأرض المستوية تحت الأقدام ، وأغرقت الناس
بطوفان الكذب المستخلص من ذَنَب العقرب ..
أو ناب الثعبان
مات الحق ، بموت الشعر ، وضاع الزورق في
الريح العشوائية ..
أصبح ما يجدي حلمًا ، والأصل الراسخ يطفو
فوق السطح ، يجف ، فيذروه الصبية واللُّقَطاء

* * *

مصلوبًا أحيا حُبَّك ، كالحلاج ، المرفوع على
الكلمات ، على الرفض ، على النور
وأرى في وجهك .. وجهَ الله ، وفي اسمك كل
الأسماء الحسنى
وأراني بينهما يتقاذفني الحرس المعصوب
الأعين ، والمسدود الآذان .. وراء متاريس
الديجور

وإذا ما ربطنا بين ذلك كله وبين (الأنا) [٤٦] التي تمثل الشاعر – وجدنا امتزاجًا بين الأنا والأنانية ego and egoism ، ذلك أن صوت الشاعر هنا جزء من مجموع أو من كل ، باعتبار الشاعر صوت عصره وباعتباره المخاطِبَ (بكسر الطاء) في حال إنتاجه الكلام .

الجسارة اللغوية :

شهدت حركة الشعر الجديد ما أسماه صلاح عبد الصبور « الجسارة اللغوية » ، وأرى أن

هذا النهج اللغوي نراه – أيضاً – عند الشاعر محمد مهران السيد في محاولة جريئة لتطويع اللغة الفصيحة لتعبيرات الحياة المعاصرة ، وتصوير لغة العصر ، وسق لذلك هذه الأمثلة (٤٧) :

– تُبروز القمر الصنين ، وحكم الغرام عليه ، وكيف الحال ، والمسكنات ، والفواتير ، وسحبنا كرسيين ، جلسنا وطلبنا الشاي ، وإشارات الأيدي ، وأعطى كل منا ظهره ، وفوانيس الشارع ، ونوَّرتم جنبات الحضرة ، وعصافير الجنة ، والمترو ، والبرديات ، وشهادة مختومة بالصمت ، وختمت بالشمع الأحمر ، والمقاول ، والرسام .

وفي الإطار نفسه ما نجده من توظيف ما شاع في لغة الجماهير من تعبير (٤٨) :

– سابع أرض ، وجنبات الجبل الشرقي ، والنقوط ، وشارع الهرم ، والعطش المر ، والجوع الكافر ، وطفح الكيل ، ومراعي الشيح والصبار .

ولعلنا لا نذهب مع مَنْ يرون للغة الشعر مستوى لا تتعداه ، كما لا نغالي مع من يرى الإفراط في تبسيط لغة الشعر ، بل نتذكر مقولة هوميروس للشعراء :

« فرَوْعة الترتيب ورونقه ، لو صحَّ تقديري ، تتلخصان في أنَّ على ناظم القصيدة العصماء التي تتطلع إليها الدنيا بصبر نافد أنْ يتوخَّى ذكر ما يجب ذكرُه ، وتأجيل الكثير إلى أن يأتي حينه ، كما أن عليه أن يهتدي بذوقه فليحبَّ هذا وليزدرِ ذاك . »

إن التضمُّن connotation يعني ما تتضمنه الكلمة من اتجاهات وتداعيات تحيط بها فوق ما يتضمنه المعنى الحرفي ، فهناك المعنى الإشاري للكلمة حسب نص المعجم ، وهناك المعنى الإضافي الذي توحي به الكلمة ، وهذه الإيحاءات والتضمنات تكمن وراء لب المعنى الحرفي للكلمة مكونةً هالة إيحائية وتداعيات متتابعة ، والشاعر القدير يدرك قيمة الهالة الإيحائية وما لها من مذاق ، وهو بذلك يختلف في الاستخدام اللغوي للكلمة عن استخدام العلماء والفلاسفة، إذ يقتصرون على المعنى الإشاري لأنَّ غاية التعبير عندهم ليست جمالية . هذا هو سرُّ التوسع في التعبير ، وسرُّ ما سماه النقاد الجسارة اللغوية ، وسر ما نراه عند شاعرنا محمد مهران السيد .

الاغتراب

يبدو الشاعر في ديوانه – شأن معظم الشعراء المعاصرين – في حالة اغتراب ، أو إحساس به، اغتراب عن المجتمع والعصر ، تعبيراً عن مقولة أن الشاعر معبر عن عصره ، يشعر بالاغتراب

نتيجة ما يرى من فساد الواقع ، ولا يقتصر ذلك على قصيدة دون أخرى ، وإن تجلى في (« سيرة ذاتية » ص ١٠ ، و « شطحات شاعر » ص ٣٦ ، و « لو حدثوك » ص ٤٤ ، و « أمّا هم » ص ١٨ ، و « لكل وجهته » ص ١٤) وغيرها .

وفي النموذج الآتي نجد شيئًا من غربة الشاعر ، كما تتجلى في واقع غريب ، و وجود « الأغراب » ، وحبه « المغتربين » ، إذ يطوف مع عناصر من التراث مغنيًا على ليلاه [١٩] في عصر ماديّ :

لبهرنا تكنولوجيا الأصباغ ، وآخر صيحات
الرقص ، وما في المدن الحرة من لمعان المعدن
والأضواء
وللتّي الترف المتحدي في قلب شوارعك المنهوشة
حتى الأمعاء
لتسع الدنيا وتضيق ، يغيم الجو ويصحو ، وتدق
الموسيقى في عنف ، فتدور كقطعان الغنم
الضالة بالصحراء
أصبحت سرابًا ، أو سردابًا ، أو غارًا ليس له
آخر ، أو حلمًا يعقبه الاستمناء
طفح الكيل ، كما طفحت أحياؤك بالأغراب
أجمع كل الناس على موتك ، لكنهم اختلفوا في
الأسباب !

* * *

لست على دين معاوية ، الضائع بين تجارته ،
ونقوش الجدران ، وما يتقيّؤه الشعراء
التجار .. ومحظيات القصر
من أتباع أبي ذر

أتبع خطيه إلى قلب جهنم
وعيون الصحراء الحَمِقَة
أتلقف منه الإيماءة والحرف ، وأرشف من هذا
الفيض النوراني ، وصاياه المشحوذة
كسيوف الله .. تشق قلوب المفلس والإمّعة
ومن يتعامى أو يتغابى .. والأبكم
ولذا أحببت المغتربين وراء الأسوار المغلقة
البوابات على الصفوة والأشراف
والفرسان الناعسة سيوفهمو في الأغماد الصدئة
وتشربت دروس إمامي
في معنى
.. السرقة ، والإسراف

* * *

لكن .. آه
ما زال مغنّيك على العهد

ويكون الحلمُ أملَ خلاصٍ من الواقع تذروه رياح اليأس (٥٥) :

تربت ظهري ، جنّيات الجبل الشرقي .. وتستر
سوأة أيامي المذعورة
تتفتح في أوردتي كسيران الذرة الصفراء ،
وتّنفصل شقوق البئر المهجورة
ما هي إلا ..
وتخشخش أضلاعي .. وتزقزق أبعادي المقرورة
تتقمصني روح القادم ..
من ملكوت اللاءات المطمورة

فإذا ريش الحلم !! .. رماني ..
أستنشق أحبار الرؤيا ، وغبار المحجر !!
« ولو أني علمت بأن حتفي
كحتف أبي هلال .. لم أبال »

ويشيع معجم الاغتراب بمشتقاته ومنه :

– طفح الكيل كما طفحت أحياؤك بالغرباء (ص ٤٠)
– كنا مازلنا غرباء (ص ١٨) ، القادمون من المنافي (ص ٥٦) .
– ومضينا ولكل وجهته ، لم نتلكأ لم ينظر أي منا للخلف (ص ١٦)
– مرحى يا أبناء الأيام المصبوغة بالحناء (ص ٣٤)
– يتربع فوق كراسيها الليلة بعد الليلة رهط الأغراب (ص ٣٥)
– كانت أيامك حبلى بعد لقاء الغرباء (ص ٢٩)

كما يتمثل في عنوان قصائده ، وإحداها عنوان ديوانه ، ولدى كثير من النقاد أن العنوان نصٌ موازٍ يكون بمثابة شرح التجربة الشعرية ، من هذه العنوانات ما يحمل الإيحاء ، ومنها ما هو مباشر :

« سيرة ذاتية » ص ١٠ ، و « لكل وجهته » ص ١٤ ، « مقدمة تبحث عن نهاية » ص ١٧ ، « في الحب والمدنية » ص ٢٧ ، و « تنويعات على أوتار الجذور » ص ٢٤ ، « ثم ماذا ؟» ص ٣٢ ، « وما انتهيت » ص ٦ ، و « أمّا هم » ص ١٨ ، و « شطحات شاعر لم يكفر بالحب » ص ٣٦ .

ويتفق مع ذلك التعبير الشعري القائم على الصورة عنده يساندها معجم شعري حاد النبرة بما يذكرنا (بالقوى الخفية في الكلمة) [٥١] نجد ذلك في هذه الطائفة من المعجم :

غرباء – جب – سور – أسوار – تصدمني – الأقفال – الأبواب – الشمع الأحمر – كبد حمزة – البوابة – الحراس – الخفاش – الغراب .. إلخ .

وهذه الحدّة النّاجمة عن الاحتجاج والثورة والتمرد قد تؤدي إلى نوع من الإغراب

التصويري الهادف (ص ٢٩) :

– كانت أيامك حبلى بعد لقاء الغرباء

ولذا جاء المولود برأسين

يحمل آثار أصابعنا الشوهاء

نحن الاثنين

الذئبة والصياد المفقوء العينين

فهذا التشوُّه في الرأسين ، وفقء العينين مقصود من الشاعر ، لأنها صورة محتجة ثائرة ناقدة متهكمة رافضة (تتكرر العين المفقوءة ص ٢٥) .

ويمضي في الطريق نفسه تعبيرات تصويرية مقصودة بحدّتها وإغرابها (ص ٧ ، وص ٢٥) :

– أطعمت لحمي للمِصيِّ وللأظافر

ودفعت أقدامي إلى شبق المخاطر

– كان النهر صكوك الماضي

وعصارات تتقلب في الأرحام المخموءة

وغرام الملكات ونايات الشعراء المجهولين

وأجيال تتخلق موطوءة

كان الحبل المتأرجح والعين المفقوءة

ومساحات المطهر

وأخرى موبوءة

ولا ينبغي أن نتعجل ونعتبر هذا من الأدب المكشوف أو « التعبير المكشوف parrhesia » ، أي تسمية المناشط الفيزيولوجية للجنس البشري – بل هو تسمية الأشياء بمسمياتها .

الموسيقى

يشيع التدوير في قصائد الديوان بسبب طول نفس الشاعر ، وضخامة الدفقات الشعورية ، وحِدّة الرأي المحمَّل فيها ، من ذلك ما نجده في الصفحات (٢٧ ، ٣٦) وفيها الأفعال

المضارعة : تطلع – تتصاعد – تربت – تتفتح – تنفصل – تخشخش – تتقمصني – تزقزق – أستنشق – وكلها في جمل متجاورة بين صفحتي ٢٥ و ٢٦ . وهنا نجد ارتباط الفعل المضارع بالتدوير لما فيه من دلالة الاستمرار في الحال أو الاستقبال .

ونقدم نموذجين (٥٢) للتدوير في مطلع القصائد عنده ، ساعده فيهما نظام التفعيلة في التعبير عن التجربة الشعرية ، حيث اتسق الإيقاع فيها rhythm مع بنائها اللغوي ، وفيما عدا نماذج التدوير نجد السّطر الشعري يطول حينا ويقصر حينا ، شأنه شأن شعراء الشعر الجديد ، الذي نشأ وازدهر في النصف الثاني من هذا القرن .

في النموذج الأول نجد لهاث الصوت الشعري مع تكرار جملة الشرط « لـمّا » ، وفي الثانية نجد حديث الشاعر عن نفسه بما أطال التدفق الشعري :

– لمّا كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة
صرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلى
الرأس
بصنوف الفـزع المشـحـوذ الحـدين ، وأنواع
اليأس
تصلبنا فوق الأعمدة المغروسة والأشجار
وتمزقنا تحت العجلات المجنونة كالإعصار
وتدحرجنا .. طول اليوم على الأسفلت
وتفتتنا ، ساعات الليل المتثاقل في الحجرات
.....
لمّا كنا من هذي المخلوقات

* * *

– ألقيت بسيفي ، تحت القدمين ، ولذت
بصـمت أثقلَ من حـزن الأحـزان ، ولكني لم
أتزحزح خطوة

وارتفعتْ أصواتٌ غوغائية
أرْمَى بالتُّهَم المجدولة من ألياف العُهْر ، وتُقذف
في وجهي كلماتٌ أقسى من هذا الزمن
الأعجف .. لكني لا أبرح حتى يبلغَ مني
السهمُ الحلقومَ ، وأرشف قدري المعقور ..
إلى آخر قطرة
هذا قدر الشجعان ، وأيضًا .. قدر الفارّين من
الطوفان

وانسجام الشاعر الجديد مع الإيقاع الذي ارتآه ناجمٌ عن أن الوزن الشعري وزنٌ كميٌّ عدديٌّ يتمثل في تعاقب الحركات والسكنات التي تكوّن الأسباب والأوتاد والفواصل ، مهما تعددت آراء الدارسين واجتهاداتهم [٥٢] .

وتشيع القافية الداخلية طيّعةً في شعره (ص ٩ ، ٢١ ، ٣١ ، ٥٤) :

– ولأنه شعري أنا لا يعرف الصمت المريب ، ولا سماسرة الغنا ، حتى و لو جمعنا .

– وذلك التناغم بين : سور وأدور ، والسيف والصيف ، وتمرٌّ ومر (فلتدع الأشياء تمر ، المائع والسكر والمر) وهنا تكمن موسيقية البديع متفقة مع ما ندعو إليه في أكثر من موقف :

– ولقد تنادينا فأقبلنا و لو كنا ..

ويشيع من بين البحور بحر المتدارك وعدده : ٩ ، فالكامل : ٣ ، فالرجز : ١ من بين ١٣ قصيدة هي عدة قصائد الديوان .

ومن الموسيقى : التكرار المتزايد incremental repetition الذي يوظف الإعادة مع اكتساب الجديد في شكل بنائي ، إمّا بتكرار اللازمة ، أو المقطع . وقد تنبه الشاعر إلى هذه الأهمية الموسيقية إلى جانب القيمة المعنوية ، وهذا ما نجده في أمثلة (ص ٥ ، ٧) :

يا قمر – حتى انتهيت وما انتهيت – النهر – الخرائط – ختمت – مشتقات الغربة .

حتى يكون للصوت البديعي إيقاعٌ خاطف (ص ٥ ، ٤٧) :

– فيها نصيب للموافق والمرافق

– المحمول – المجهول

وقد نلتقي نشازاً موسيقيا ناجماً عن أخطاء الطباعة مثل (ص ١٣ ، ٣٣ ، ٥٧) :

– من أجل ذلك ، ولعلها ذاك .

– فواتر ، ولعلها فواتير .

– كانوا عصبة كلاب .

– عن هذه ، ولعلها هذي

الحركة الدرامية والحوار :

يشيع في نهاية القصيدة ما يشبه نهاية الحركة الدرامية (ص ٩ ، ١٦) :

في الأولى : وما مللت الانتظار .

وفي الثانية : لم ينظر أيٌ منا للخلف .

وهي خاتمة كأنها لحظة التنوير في القصة القصيرة .

وإنْ تخلى عن هذه الحركة الدرامية لجأ إلى الختام بالحكمة (ص ٥ ، ٤٨ ، ٥٨) :

– رحـم الله العمـر المحمـــول	علـى أكتـاف المجهـــول !!
– قدر الذين إذا أحبـوا لـم يـروا	في العشق يوماً مستحيــــلا
– قل للمليحة في الخمار الأسود	إن الثعالب سوف يلحقها غدي

كما أنه قد يجعل القصيدة فصولاً كما رأينا في « سيرة ذاتية » حيث تضمنت :

١ – السؤال ص ١٠ .

٢ – تعريف ص ١١ .

٣ – تلخيص ص ١٢ .

كما رُقّمت مقاطع قصيدة (« أمّا هم » ص ١٨) مستعيراً أسلوب القطع في السيناريو السينمائي ، وكذلك قصيدة (« في الحب والمدنية » ص ٢٧ ، وقصيدة (« لو حدثوك » ص ٤٤) ، وكأنها الفصول والمشاهد ، كما تقوم قصيدة (ثم ماذا ؟ ص ٣٢) على الحوار لتأكيد ما ذهبنا إليه في مطلع مقالنا من أن الشاعر محمد مهران السيد شاعر غنائي مسرحي معاً .

دَواوين عبْده بَدَوي
بَين المعاصَرة والتُّراث

بلغت قضية الشعر أَوْجَها في حركة الشعر الجديد مستوعِبةً جهودَ كل السابقين منذ مرحلة ما بين الحربين – الأولى والثانية – حتى جهود جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ممن اتضحت سمات فنهم قبل قيام ثورة ١٩٥٢ أو بعدها . وقد أضاف هذا الجيل إلى خبراته المكتسبة من السلف خبراتٍ عديدة ، وبخاصة أنه أحس بالتغيرات التي أخذت في الاتضاح والازدياد في أعقاب الحرب العالمية الثانية . وكان من أبرز ملامحها ازدياد حدة الصراع المذهبي والعقدي عالميا ، وانتشار التيارات والاتجاهات الفلسفية ، وتنوع الانتماءات السياسية ، مما جعل العالم ينقسم إلى قسمين أو معسكرين : رأسمالي واشتراكي ، أو غربي وشرقي ، وبروز فلسفة عدم الانحياز ، واستقبال الحياة الاجتماعية لضروب من التلون والتغير والانقلاب . ومثل ذلك ما يتصل بالثقافة والفنون والصراع الحضاري ، وما يتصل بالنزاع والحروب ، والسياسة ، والتقدم العلمي ، وألوان التأثير والتأثر العالمية .

وقد تعددت سمات الشعر الجديد حتى ليصعب إيجازُ القول عنها في صدر مقالنا هذا ، فقد حرص شعراء هذا اللون على أن يكون تعبيرهم هامساً موحِيًا ينأى عن المباشرة والخطابية والتقريرية ، وأن يكون مجسِّدًا يتطلب عناء القارئ ومشاركته فيستعين استعانة تامة بالصورة ، والرمز ، والإيجاز ، مما يؤدي – أحيانًا – إلى شيء من الغموض والتركيز ، وأن يكون ذلك الشعر جامعًا بين شعور الشاعر وفكره ، و واقعه وخياله ، ومعاصرته وتراثه وتراث الإنسانية ، وفي ذلك يُفسحون لكثير من الأساطير المحلية والعالمية ، ويميلون إلى الواقعية ، وقد يمتزجون بالطبيعة ويخلعون عليها من أنفسهم ومشاعرهم ، وأن يكون ذلك الشعر قريبًا من الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح ، فيكثر فيه الاعتماد على الحدث والعقدة والحوار والشخصيات ، وأن يكون ذلك الشعر في وحدة متماسكة تعتمد على وضوح التجربة الشعرية ، فكان من ثمرات ذلك غياب محور بيت القصيد ، والتحرر من فكرة الاعتماد على البيت المؤثر في القصيدة ، والتحرر من التفكك والحشو وغير ذلك من مظاهر تتصل باللفظ والجملة والموسيقى .

ولعل أبرز مجالات التجديد في هذا الشعر ما يتصل بالبناء الموسيقي من بحر وتفعيلة ورَوِيٍّ وقافية ، إذ يأخذ من نظرية العروض عند الخليل بن أحمد (٧١٨-٧٩١م) حَجَرها ولبِنَتها الأساسية وهي التفعيلة دون الخضوع لشكل الكَمِّ ونظامه الموروث .

ولا نبالغ إن قلنا إن ما يصنعه هذا الجيل وليد تفاعل فني صادق أصيل ، يمتد في جذوره ومنابعه إلى التراثين : المحلي والعالمي ، ويلتقي في مصبه وتدفقه مع ألوان عديدة من المعاصرة التي تعيش عصرها الفائق في تقدُّمه ما سلَف من عصور . آية ذلك أنَّا نجد معظم هؤلاء الشعراء قد استقام لسانهم العربي ، وفكرهم التراثي ، كما أَلِفُوا لغة الضَّادِّ قاعدة وتاريخًا ونصا وذوقًا وحسا في دراسات جامعية أو اطِّلاع معمَّق أو فيهما معًا ، وآية ذلك أننا نجد ديوانهم الشعري يتدرج بين الاتجاهين : التقليدي والحديث ، مما يقطع بأن اتجاههم إلى التجديد ليس نزوعًا إلى السهولة ولا فرارًا من المعاناة الفنية . هذا إذا ما أبعدنا عنهم الدُّخلاء والأدعياء .

والشاعر « عبده بدوي » واحد من الشعراء المجدِّدين ، ولد بقرية (الدفراوي) إحدى قرى مركز شبراخيت بمحافظة البحيرة ، وشارك في الحياة الأدبية وفي نهضة الصّحافة الأدبية منذ وقت مضى ، وها هو الآن يرأس تحرير مجلة الشعر التي صدرت منذ يناير سنة ١٩٧٣ ، ويمضي في إنتاجه الشعري في دواوينه وأعماله الشعرية ، وهي :

« شعبي المنتصر » (د . ت) ، و « باقة نور » (١٩٦٠) ، و « لا مكان للقمر » (١٩٦٦) ، و « كلمات غضبى » (١٩٦٦) ، و « الحب والموت » (١٩٦٧) ، و « أوبرا الأرض العالية » ، و « محمد .. نص لقصيد سيمفوني » ، ومسرحية شعرية من فصل واحد هي عابد المسكين ، والسيف والوردة (١٩٧٦) ، الذي فاز به بجائزة الشعر ، ودقات فوق الليل (١٩٧٧) .

وإنتاجه الشعري لا ينبغي أن ننظر إليه بمَعْزِل عن إنتاجه النثري في بحوثه المتعددة بين : اهتمامه بأفريقيا وهي قائمة تضم عشرة كتب له في هذا المجال أبرزها ثلاثة : الشعر الحديث في السودان ، والشعراء السود وخصائصهم الشعرية ، والسود والحضارة العربية .

واهتمامه الإسلامي وهي قائمة أبرزها خمسة كتب يشترك بعضها مع القائمة السابقة .

واهتمامه الأول وهو الشعر ويضم -- إلى جانب ما يدخل في القائمتين السابقتين -- أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، وفي الشعر والشعراء ، ونصوص وقضايا في الشعر العباسي ، وطه حسين وقضية الشعر (بالاشتراك) .

ولقد قلت – منذ قليل – إن الشعراء المجددين أحسنوا فهم التراث ، وأقول هنا إن المدخل الحق لدراسة هذا الشاعر هو جَمْعُهُ بين التراث والمعاصرة ، ولعله من هنا نرى عنايته في دراسته للتجديد في بحوثه التي أشرنا إليها في السطور الماضية ، ونقف فيما يلي على جوانب وصور تجديده الجامع بين التراث والمعاصَرة .

موسيقاه :

لتبع موسيقى الشعر عند شاعرنا من إيمانه بجهود السابقين من شعراء وعروضيين ، وقد لا يدهش الباحث حين يراه تقليديَّ الوزن في بعض دواوينه وأحدثها « السيف والوردة » [٥٤] ، كما يراه مجدداً في موسيقى ديوانه الأخير « دقات فوق الليل » [٥٥] كما كان في معظم دواوينه : « كلمات غضبى » و « الحب والموت » .

فقصائد الديوان الأولى كلها تقليدية الوزن تحذو حذو العروض التقليدي ، الذي تعارف عليه المنظرون والقدماء ، باستثناء « موشح للعودة » [٥٦] ومطلعه :

رفرف القلب ودق الشَّرَكــا ثم هز الشوق نحو الشفق
طالما قد مال نحوي واشتكى ما له يجتاح صدر الأفق
ثم دارت حـــوله كل النجـــوم
وتمطت عن روابيـــه الغـــيـــوم
والأغـــاني والصـــبـــايا والرســـوم
قد غدت في أفقه الحاني تحوم
إنْ أكن عشت الدُّنا في قلق وتمشَّى بين أجفاني البُكا
فالذي يبقيه مني رمقـــــــي سوف أبقيه عزيزاً مَلِكـــا

وما اتَّبعه في قصيدة « أغنية مصر » [٥٧] من تنويع الأشطار ، وما استحدثه من وزن لم يستعمل وأسماه « البحر النازكي » [٥٨] ، هو وليد مراسلة بينه وبين الشاعرة العراقية نازك الملائكة .. بدأها الشاعر بقوله :

خضراء بَرّاقة مُغْدِقه كأنها فلقة الفُستُقه

وردَّت عليه بقولها :

أشعلت في خاطري حبَّها　　يا حبَّها جلَّ من وَفَّقه

وتفعيلات هذا الوزن هي : مستفعلن فاعلن فاعلن .

وسنلاحظ أنه قريب أشد القرب من البحر الأثير عند شاعرنا ، هو بحر المتدارك ، ويتصل بذلك جمعه بين بحرين هما الرجز والكامل في قصيدة « الولد الذي في القاهرة » ص ١٤٢ من ديوان كلمات غضبى . وما أقربَ ذلك مما يسمى مجمع البحور .

فإذا ما تركنا هذا الديوان إلى أحدث دواوينه وأخطرها « دقات فوق الليل » التقينا بشاعر مجدد ينحو منحى الشعر الجديد ويحرص على التفعيلة التي هي الجملة الموسيقية في البناء الموسيقي ، كما ينحو المنحى نفسه تجاه الرَّويِّ والقافية ، فلا يلتزم بوحدة الرَّويِّ لكنه يوحِّده عندما يرى ضرورة ذلك ، وعندما يجد أن الموسيقى تقتضي الوحدة بين رويين متعاقبين أو أكثر بلا تكلف ولا تعسف . وإذا أردنا أن نسوق أمثلة لحرصه على وحدة الرَّويِّ فقد يطول بنا المقام ، ونقتصر على الأمثلة التالية :

لم أولد من بطن الحجر المتدلي
في بيت الريح ..
إني مولود من عشق العالم
من نطفته الحرَّى كالمُهر تصيح
من عنفٍ في قلب الساعات فسيح
إني مولود .. والدنيا تبكي من حولي
من قلبٍ فيه جروح
من طوفانٍ عاتٍ مُبْحوح
فأنا ولد عاصٍ لم يَتْبع – في خوف – صوتًا من نوح !

وهكذا باقي القصيدة [٥٩] .

وانظر مثل ذلك في قصيدة « السيدة الهرمة » [٦٠] حيث الضمير المتصل ، والألف الممدودة ، وقصيدة « غراب في المدينة » [٦١] حيث الألف الممدودة ، والحاء ، والضمير المتصل ، وقصيدة « الضحك بمرارة » [٦٢] حيث الضمير المتصل ، والياء والنون ، وغير ذلك مما

يطول حَصْرُه (٦٣) ، والقصيدة الأولى « الشاعر والعالم » .

بل قد نجد قافية تعتمد على الإيقاع النفسي والجَرْس الداخلي لا اللفظ المحسوس فحسب ، مثل قوله في قصيدة « السود في البصرة » (٦٤) حيث الثاء والسين :

تشكو في كل صباح أعراضَ الطَّمْث

في هذا العصر البَخْس

وللذلك أمثلة عديدة تبدو أهميتها في اقتضاء المعنى لهذا الثوب الموسيقي الملائم .

بل قد نجد بعض القصائد تقليدية الوزن ، كما جاء في قصيدة « شمس النهار » ، وقريب منها « بداية » (٦٥) . وكانت الروح الداخلية لتلك الموسيقى غالبةً على رتابتها مجددةً لها على نحو يمنحها الجدة والخفة ، حتى ليكاد قارئ الأبيات يظن لأول وهلة أنها من الشعر الجديد .

ولا يقع في شعر عبده بدوي بعض ما يقع في الشعر الجديد كله بلا استثناء ، حيث نجد البيت لا يستقل بتفعيلته وفقًا لنظرية الشعر الجديد وتلبيةً لأقوى مبرراته ، فقد نجد تفعيلة مشتركة بين آخر البيت وما يليه . ومن أمثلة ذلك أن تجيء التفعيلات على النحو التالي من الرجز مثلاً :

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن

مستفعلن مستف

علن مستفعلن

فنجد البيت الثالث قد اشتركت تفعيلته الثانية مع البيت الرابع ، وهذا — فيما أحسب — خطأ عروضيّ لا يتفق مع صلب نظرية الشعر الجديد التي ترفض الحشو وترهُّل اللفظ وعبودية آخر البيت .

وفي موسيقى الشاعر عبده بدوي ما يرجع إلى إيقاع داخلي ، وفيها القليل مما يرتبط بلون من ألوان المحسِّن البديعي . والحق أن هذا اللون الأخير لا يأتي متكلفًا ، وفي ذلك سر نجاحه في الإسهام الموسيقي ، ويرجع ذلك إلى ما يمكن أن نسميه « حضور التعبير » كما نطلق في مجالات أخرى : حضور البديهة ، وحضور النكتة ، وحضور الذهن .. إلخ . ويستقي الشاعر

هذا الحضور التعبيري من ثروة لغوية تحصلت من ثقافتين : كلاسيكية تراثية ، وأخرى عصرية. ومن أمثلة ذلك قوله :

وغَدَوْنا في لحم الأشياء

وغَدَوْنا .. والنور المذعور يموت (٦٦)

ويلاحظ ذلك في العين المهملة والأخرى المعجمة في (عدونا) .

وفي موسيقى عبده بدوي ميل شديد أو إيثار قوي لموسيقى بحر المتدارك ، ذلك البحر الذي تداركه « الأخفش » (ت ٢٢٥هـ) على « الخليل » فسماه كذلك . وتفعيلته المكررة هي فاعلن وقد تتحول إلى صور عديدة منها :

فاعلِ وفعلِ وفعلن .

ويمكن أن نلقي نظرة إحصائية على أوزان ديوانيه المذكورين :

البحر / الديوان	المتدارك	الخفيف	الكامل بنوعيه	البسيط	الرمل	المتقارب	الرجز	بحر جديد	المجموع
السيف والوردة	٢	١٣	٦	١	٣	١	—	١	٢٧
أجراس	٢١	—	٢	—	٢	—	١	—	٢٦
المجموع	٢٣	١٣	٨	١	٥	١	١	١	٥٣

وهكذا نرى أن أقرب البحور إلى قلم الشاعر بحر المتدارك يليه الخفيف فالكامل فالرمل .. إلخ .

والحديث عن الجانب الموسيقي عنده لا ينفصل عن حديثه عن شعر التفعيلة وموقفه منه ، ومواقفه القديمة في معترك الحياة الأدبية ، ومحاولاته الباكرة في التجديد ، وهذا ما تفيض به مقدمة ديوانه « كلمات غضبى » (٦٧) الذي غلب عليه شعر التفعيلة ، وهو يدفع عن نفسه مَظِنَّة مخاصمة هذا الشعر حين كان مديراً لتحرير مجلتي الرسالة والشعر ، وحين كان يكتب

مقالاته في هذا المجال ، وحين كتب مهاجماً قصيدة النثر ، وهنا ما يلقي بعض الضوء على تاريخ حركة الشعر الجديد ، إذ يلفت نظرنا إلى ما نشره بجريدة المصري قبل الثورة من محاولة قديمة ومحاولته في القصيدة الهرمية ، أي التي تبدأ بأربع تفعيلات ثم بثلاث ثم باثنتين ثم بواحدة ، وقد نشر هذه القصيدة بالمصري قبل ثورة ١٩٥٢ احتجاجًا على فضيحة الأسلحة الفاسدة وضمَّنها ديوانه الأول « شعبي المنتصر » .

وهو يعلن أنه لا يرفض الأوزان العربية السخية بل « يتجول » بينها لأن التفعيلة بنية عربية صميمة ، كما يكتب بالشكلين أوبرا « الأرض العالية » ، كما ينقد الصمت الذي فرضه على ما يكتب بالأوزان الموروثة .

منابعه الأسطورية والفولكلورية والتاريخية :

والأسطورة عند شاعرنا أسطورة محلية تماماً يستمدها من التراث العربي والإسلامي ، بل تكاد تعتمد – في صميمها وفي معظمها – على تاريخ وَرَدَ ذكره بالكتب السماوية ، وبخاصة القرآن الكريم ، وهو بذلك يعطي الأسطورة استخدامها الحق ومتكأها المتوقع ، وهو الواقع نفسه الذي حدا بشعراء أوربا إلى إحياء تراثهم اليوناني والروماني القديمين باستيحاء الأسطورة واستخدامها . وهذا منهج ينتهجه عبده بدوي ، ونتَّجه به إلى سائر شعراء العربية – لا عن تعصب أو جمود أو عزوف عن التأثير العالمي – بل عن إيمان بأن استخدام الأسطورة ينبغي أن يعتمد على رصيد روحي أو فولكلوري أو تاريخي موروث ، مما يساعد على فهم الأسطورة وفهم مضمونها واستخدامها .

وتكثر عند شاعرنا إحالات واستخدامات أسطورية وغيرها في اللفظة ومدلولها مثل : البوم والغربان والثعبان والجوهرة والعروة والوردة والهدهد والأبراج والإنسان والزجاج والسيف والقلب والشاعر والسجن والصاهل والبئر والطوفان والقضبان والمنقار والخندق والطفل والجحيم والمطهر والفردوس المفقود والياسمين والجُبّ والحب وبعيدة مَهْوى القُرط . وأسماء الأشخاص : جمشيد وعثمان وعمرو ونكروما والحجّاج ويوسف ويعقوب وسليمان ونوح وعدنان والمعتصم والخنساء وهند والحسين وكسرى والنعمان والأموية وعبد الله بن الزبير وأسماء بنت أبي بكر ومعاوية وحجر بن عدي وابن عقيل وابن الأشعث وسعيد بن جبير . والأماكن : غانا والبلطيق والأندلس وأفريقيا ونابلس ونهر الأردن والحبشة والكوفة والبصرة ونيسابور وعين الوردة وسبأ وباريس والدانوب ومدريد . والأجناس : الفُرس والروم والعرب والسود .. وغيرها من الألفاظ

والأشخاص والأماكن والبلدان والأجناس مما يحمل دلالات أسطورية ومضامين تاريخية وإيحاءات فولكلورية يستخدمها الشاعر في توصيل معانيه وأفكاره .

يستوحي الشاعر قصة يوسف (عليه السلام) كما وردت في الكتب السماوية ، وبخاصة القرآنُ الكريم (٦٨) ، فيذكر حلم يوسف أو رؤياه ، ويذكر سبع السنابل ، والرأس الذي يأكل منه الطير ، وامرأة العزيز ، والبئر التي ألقى يوسفَ فيه إخوتُه ، وحزن أبيه يعقوب حتى ابيضت عيناه ، وقميص يوسف ودمه وخزائنه ، والذئب . وهو يستخدم ذلك كله للدلالة على المحنة التي يمر بها الحب في عصرنا – عصر النصف الثاني من القرن العشرين . ومن هنا نستطيع أن نقول إنه يرمز بالأشخاص المذكورين لمدلولات جزئية يجندها في رمزه الكلي ، حتى يمكن اعتبار يعقوب رمزاً للهداية والحب ، وأولادِه – أي إخوةِ يوسف – رمزاً للرِّدَّة والخيانة ، ويوسف رمزاً للطهارة والأمانة والبراءة ، وامرأة العزيز رمزاً للشهوة الحسية والخيانة . لذا يختار كلمة الجُبّ نهاية لقصيدته ، وفارق ما بين بنيتها اللفظية وبنية كلمة الحب : النقطة في أول حروف إحداهما .

يقول في قصيدته تلك :

يا قلبي ماذا يفعل إنسان شاعر
في هذا العصر الفولاذي الجائر
في القانون المُتواري من خلف السيف
في سبع سنابل لم يُنضِجْها الصيف
في صوت الإنسان المكروب المِسْكين
في النصف الثاني من هذا القرن العشرين !

وهو يخاطب يوسف : « ياذا الوجهِ المعشوق الباهر »

ثم يقول : « يا هذا
إمّا أن تضرب في حيث يكون القلب
أو أن تتدلَّى في أعماق الجب »

ويذكر بعض ما حدث له ورآه :

« أ و تحسب أن أباك سيبكي حتى تبيضَّ العينانِ من الحزن
أو أن الرؤيا في السجن العاتي لن تتحقق
فترى رأساً لا يأكل منه الطير
أو كأساً يحسو منه إنسان غير الملك (الصاهل) »

ويبين أن الدنيا تغيرت ، وأن الرموز المذكورة انعكس مدلولها :

« أن الدنيا صارت غير الدنيا » .

فامرأة العزيز مشغولة بأمورها ، وزوجها لا يغار عليها ويستغرق في الأحلام ، ويعقوب قد ترك حنان الأبوة إلى الجنس والمتعة الحسية مع أفلام الجنس والحب .. حتى يختتم الشاعر قصيدته ختاماً حزيناً قائلاً :

« يا يوسف
ما عاد يدق القلب
فاهبط للجُب
فاهبط للجُب »

ونلحظ أنه يُفصح عن يوسف هنا ويناديه ، في حين أنه ناداه من قبل بصاحب الوجه المعشوق مرتين ، وبهذا مرة ، وما ذلك إلا لأنه أراد في ختام القصيدة أن يعين القارئ بتقديم مفتاح الاستخدام الأسطوري .

وينتقل من يوسف إلى نوح – عليهما السلام – فنجد الطوفان والسفينة التي تحمل من كل زوجين اثنين ، واستخدام قصة نوح هنا يعني بها العصيان والتمرد والثورة وجرأة القرار وصلابة التمسك به . ولا بد هنا من الرجوع إلى قصيدة « في البدء كان العصيان »[٦٩] فيذكر حوار نوح مع ابنه « يا بنيَّ اركب معنا » ومخاطبته ربه « إن ابني من أهلي » ، ويذكر الطوفان والغريان .

ونلحظ أن في القصيدة السابقة خان الإخوة أخاهم ، وهنا عصى الابن أباه[٧٠] ، وقريب منهما استخدامه لقصة قابيل وهابيل أو قصة الشر في قصيدته « غراب في المدينة »[٧١] مخاطباً الغراب :

« يا أيها الطير الغريب

أ تراك جئت لكي تعلّم قاتلينا كيف تدفن

كيما نواري « سَوْأَةً » ظهرت جهاراً في العراء

يا أيها الطير الذي زَحَمَ السماء

لم يبقَ شيء من عزاء »

ومن الجدير بالذكر أن الغراب أو الغِربانَ مما يشيع ذكره عند شاعرنا ، فهو يذكر في صفحات (٢٢ و ٢٦ و ٦٨ و ٨١) ، كما ذكر الهدهد وسبأ في صفحات (١١٣ و ١١٤ و ٢١٥) .

والموقف العام لذلك كله ينصبُّ على الخيانة وضياع معنى الإنسانية في الإنسان وما يتبع ذلك من نتائج ، وهو ما يتصل بنظرته العامة للعلاقات الإنسانية .

ولقد كان الهدهد ذا مكانة شعبية مرموقة ؛ فقد كان رسول سليمان إلى مملكة سبأ ، كما يُروَى عنه قدرتُه على اكتشاف الماء تحت الأرض ، وما يُظَنُّ أنه يملك قدرة الإحساس بما تحت الأرض ، بل قد تبالغ الكتب القديمة فتذكر أنه لما حدث الطوفان وماتت زوجة الهدهد ولم يجد لها قبراً يابسًا — حفر الله له قبراً في قفاه ليواريها فيه فكان ذلك الريش الناتئ في قفاه !!

كما كانت معظم المعتقدات حول الغراب أنه طائر مشئوم بنعيقه ، وأنه نذير الموت والبوار ، ويرتبط بذلك ذكر المنقار [٧٢] عند شاعرنا كثيراً ، ومما يشيع من معتقدات شعبية أنه إذا علق منقار الغراب على إنسان حفظ من العين ! وأنه يبصر من تحت الأرض بمقدار منقاره ، وأنه قادر على التنبؤ بالغيب والتكهن بالمستقبل ، وأن العرب اشتقوا من اسمه الغربة ، وقالوا « غراب البين » لأنه بان عن نوح ليأتيه بخبر الأرض ، أو أنه يسقط على المنازل بعد أن يبين (يفارق) أصحابُها [٧٣] .

وقد تجلت إسقاطاته الفنية التي تحمل اسم الحَلاج ، وبلغت أوجها في قصائد خطيرة جدًّا في معناها ومبناها ؛ إذ تفوق فيها الشاعر صياغةً ومعنًى وفكراً في صفحات (٥٢ و ٥٩) والقصائد التي تحمل اسمه وتدور حوله ، وهي معظم قصائد الديوان بين صفحات (٦١ و ١٠٣) وبخاصة صفحات (٧٠ و ٧١ و ٧٢ و ٧٣ و ٧٧ مرتين و ٧٨ و ٨١ و ٨٢ و ٨٤

و ٨٥ .. إلخ) .

وقد وضع لها العنوانات التالية : من تجولات الحَجَّاج في الليل (٦ قصائد) ، وتفريعات (٥ قصائد) ، وفي مكانٍ ما بالليل (٤ قصائد) .

يقول :

« .. لحظات لم تدق عصا الحَجَّاج على تلك الأغنية
بحثاً عن رأس أينعَ في تلك الأمسيَّة
فيجف الطفل . ويستخذي من خلف الأهداب
وتموت عصافير الوادي ! ويضيع كتاب !
ويُغطي وجه العصر عذاب .. أيُّ عذاب !» (٧٤)

ومما يتصل بالجانب الأسطوري حرصُه على ذكر بعض الأشعار الموروثة القديمة والغناء الفولكلوري ، ومن الأول استشهاده على سبيل الاقتباس والتضمين ببعض الشعر القديم الشهير في بابه مثل :

« ذهب الذين أحِبُّهم وبقيت ..»

وقولة الحجّاج (٧٥) :

أنا ابن جلا وطَلَّاع الثَّنايا   متى أضَعِ العِمامَة تعرفوني

وما قيل في المدح من أبيات شهيرة مثل :

١ – إذا نزل الحَجَّاجُ أرضًا مريضة   تَتبَّعَ أقصى دائها فشفاها
٢ – أنت الخصيب وهذه مصر   فتدفَّقا فكلاكما نهر
٣ – فتى ما سرينا في ظهور جدودنا   إلى عصره إلا لنرجي القوافيا
٤ – ما شئتَ لا ما شاءتِ الأقدارُ   فاحكُمْ فأنتَ الواحِدُ القهَّار

و واضح أن الشاعر يشير إلى استخذاء الشعر وتخاذله وخيانته لشرف الكلمة حين يُسرف في الجبن ويكيل المديح ، ويبالغ في النفاق خوفًا وتكسُّبًا وطمعًا وذُلًا .

ومن النوع الثاني – أي الغناء الفولكلوري – ما يصوغه في قالبٍ فصيح مع المحافظة

على روحه الشعبية مثل قوله :

قلبي عليك من الصباح إلى المساء قد انفطر [٧٦]

وهذا ما يذكرنا بقول العامة : « قلبي على ولدي انفطر .. إلخ » .

ومنه ما يدعه في صورته الفطرية الشعبية مع المحافظة على الطبقات الصوتية والدرجات النغمية فيه من مَدٍّ وقِصَرٍ وخفة وضغط ، مثل قوله على لسان طفل ذي سبعة أعوام في غناء طفولي وطني يذكرنا بنشيد الأطفال في برامجهم :

« يا عا سكاري يا بو بوند يقيَّة ...» [٧٧]

لاحظ المد في العين والكاف والباء والدال بما يتناسب مع رتابة وليونة الغناء الطفلي . وسنجد مثل ذلك تعبيره « فسنقتلهم في مائدة الإفطار » كأنه مأخوذ من القول الشعبي « نتغدى بهم قبل أن يتعشوا بنا ! »

ويحرص شاعرنا على الجمع بين المعاصرة والتراث ، نرى ذلك في قديمه العربي والإسلامي ، وتعبيره « بعيدة مَهْوَى القُرط » [٧٨] ، والفردوس المفقود والموعود [٧٩] ، والمخطوط العربي [٨٠] ، وباريس [٨١] .

وهو في ديوانيه (كلمات غضبى) يذكر الهيتوباديسا (ص ٩١) مع هامش يفسرها ، وكذلك لوحة أشورية (ص ٩٣) ، وعصفور من الشرق (ص ١٠٣) ، أو بلا هامش يفسرها مثل ثرثرة فرعونية (٧٨) ، وكونفوشيوس (٩٤) ، وكذلك (في الحب والموت) حيث النيران الوثنية (ص ٣١) . و وجود الهامش يؤكد أهمية الاعتماد على معين تراثنا الأسطوري [٨٢] .

ريشته التصويرية

والتعبير بالصورة سمة من سمات الشعر الجديد ، وهو ميزة من ميزات الشعر في كل العصور والمقاييس ، تلك الصورة التي تحرك النفس ، وتعمق المعنى وتجسده وتمنحه حياة وحركة ولونًا ومذاقًا ولمسًا ، سواء في ذلك ما يتصل بالجانب الحسي أو الجانب العقلي ، في شكل مفرد أو مركب بسيط أو معقد .

وفي الصورة عند شاعرنا نجد تجسيد المعاني في حجم وكم أو لون وشكل أو حركة وسكون أو يُبوسة ولين أو صفاء وتكدُّر أو تحمُّل وضعف أو تشاؤم وتفاؤل أو خوف وأمن أو ظلم وعدل أو صوت وصمت أو حياة وموت أو سلب وحرب أو حب وكراهية أو هدم وبناء أو بقاء

وفناء .. إلخ . فهو ينظر فيرى أن كثيراً من مظاهر الحياة تتجلى فيها حقيقة جلية ، هي الصعود والهبوط الهرميّان لأيِّ كائن حيّ أو ظاهرةٍ ما ، فكل قوة تصعد حتى تبلغ منتهى صعودها ثم تهبط ، وهو يتيقظ للّحظة الحضارية التي تحياها أمتنا حين تقف متمسكة بحريتها وبقائها ، حرية الوطن والنفس قبل حرية الأرض ، وحرية الرأى قبل حرية الجسد ، كما يتيقظ إلى أن الحرية الحضارية يتمثل ركناها في التفاعل بين النقيضين : الحياة والموت ، والسلم والحرب ، والحب والكراهية ، والعدل والظلم ، والحرية والقيد . وقد بدا ذلك في قصيدته الغزلية والعاطفية كما بدا في قصيدته الوطنية ، لأنه معنيٌّ دائماً بقضية الإنسان مهما اتخذ لها مدخلاً خاصا ذاتيا مثل قصيدة « حين تمرض حبة القلب »[٨٣] .

وإذا ما انتقلنا إلى التطبيق واجهتنا مشكلة كثرة عدد أبيات الاستشهاد ؛ لذا أستأذنُ القارئ في التركيز على الصورة المقصودة مع الإشارة إلى رقم الصفحة في الهامش لمن يشاء الرجوع التفصيلي ، ها هو يقول :

– في هذا العصر المهزول الضامر
– لن يعشوشب حلم في أهداب العشاق
– قروش معطوبة
– هذا عصر تعطي فيه الشمس رطوبة
– لا توقد لي من بين الدمع نجوماً من غفران
لا ترسل نحوي غصناً في مِنقارِ فرحان
– مهما اندفعتْ في روحي أقدام الطوفان
– ذبحت في طوق حمامتنا الألوان
– يا صاحبة الرحم الفولاذي الأجوف
ما أكثر ما ضلتْ فيك النطفة
– عرضت الصدر لأعتى التيار
و وضعت سماءك في عيني
ودخلت النار
– قولي شيئاً عن هذي الأيام المثقوبة

فلقد صرنا جثثاً . أثماراً معطوبة
– وهنا أيام من تاريخ العالم منزوعة
موتانا لم نقتلهم مرة
فسنقتلهم في مائدة الإفطار.
– نظرتْ في حزن مكظوم ومُهان
ثم استلقت تمثالاً صحراويا للأحزان
– لم تصبح أيام الأحزان كرات مطاطة
– لم تهرب من قلب البحر العربي الأمواج ! (٨٤)

ونجد للصورة دلالة نفسية قد تكون مفزعة ، وهي تفوق مجرد الاعتماد على الصور البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز .. إلخ ، ولنقرأ هذه الدلالات النفسية الهائلة :

لكني لمّا أنْ أشرعت أحاسيس الشاعر
أبصرت عيوناً ترمقني ، تهوي بي في جُبٍّ فاغر
... لكني لمّا حركت اللون الوارف
أبصرت الدنيا من حولي مثل الإنسان الخائف
وإذا ألوان ذابلة وإذا وجه مملوء بالأعين
يتحدث عني في الهاتف
ويقول : كانت أمسيّة
لمّا حركت بها قطع السكر
أبصرت كأن الدنيا من حولي تتكسر
لمّا قربت فمي
أبصرت دمي
لمّا أن قلت لجاري : ما اسمك ؟
قال : الحَجّاج
لمّا حاولت المَخْرَج
لم ألقَ سراج (٨٥)

وتتجلى روعة التصوير النفسي فيما يتصل بالحَجّاج وبخاصة في الصفحات : ٦٤ وفيها ينتقم الحَجّاج ممن ماتوا في نسلهم ، و ٦٥ و ٦٦ و ٦٧ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٠ و ٨٠ .. إلخ مما يطول حصره .

ونجد الشاعر في موكب حرصه على الطرافة قد يُفرط في استخدام مبدإ تراسل الحواس ، بانتقال الصفة من مجالها اللغوي الذي وضع لها إلى مجال آخر قد يشتد بعده ، مثل وصف المعطوبة الوارد ذكره مرتين في الديوان (٨٦) ، وفي الأبيات التي سبق ذكرها وهي تأتي في مجالها اللغوي الموضوع لها مع الثمار ، في حين أنها تبعد عن مجالها اللغوي الأصلي مع القروش .

وإذا ما حاولنا أن نقوم بإحصاء تحليلي لصوره ، وبتحليل بنائي لها – فإنا سنجد أن معظمها يدور حول الحرية والقيد والعدل والظلم والكرامة والذل ؛ أي الحياة والموت والأبيض والأسود . كما ترتبط الصورة عنده بمرحلة من العمر خاضها عبده بدوي وأحسن الباحث الدكتور سعد دعبيس الإشارة إليها في كتابه (الغزل في الشعر العربي الحديث) (٨٧) ، كما أن هذه الصور في مجموعها تميل إلى القتامة والسواد والتشاؤم والنظرة الأسيانة .

قاموسه اللغوي :

بالرغم من حرص الشاعر على سمات الشعر الجديد فإنه لم يستسلم إلى موجة الغموض والانغلاق التي قد تسيء – في بعض الأحيان – إلى حركة الشعر الجديد . وساعده على ذلك ثنائية النظرة عنده ، وهي المعاصرة والتراثية ، في لغة سهلة يؤدي فيها كل قالب دوره .

فهناك الاستفهام ودوره التنبيهي الداعي أو الشاكي (٨٨) مثل :

يا قلبي ماذا يفعل إنسان شاعر ؟

وغيره من الأمثلة .

وهناك النداء بمدلولاته المختلفة من تنبيه ودعاء وتركيز للهدف من النداء والتهكم .. إلخ، ومن ذلك قوله :

يا ذات المشاق العشرة (٨٩)

وكلها بأداة النداء (يا) ، ما عدا واحدة ألحق بها الهاء (أيها) ، وفي بعضها يوجه النداء إلى قلبه وهو كثير وذو دلالة .

وهناك حسن افتتاح القصيدة مثل افتتاح قصيدته الأولى المذكورة في الاستفهام .

وهناك المحاورة [٩٠] ، والحرص على التكرار [٩١] ، حيث يميل إلى ألفاظ أثيرة يكررها تحقيقاً لأغراض التكرار البلاغية المعروفة ، من ذلك الألفاظ التالية :

« الحب » بالصفحات : ١١ و ١٣ مرتين و ٥٨ .

« معطوبة » بالصفحات : ١٠ و ٤٥

« الأبراج » بالصفحات : ٧٤ و ٧٨

« الغربان » بالصفحات : ١٧ و ٢٢ و ٢٣ و ٢٦ و ٦٨ و ٨١

« الإنسان » بالصفحات : ٧ ، ٢٨ ، ٧٦ مرتين ، ١١٨

« الزجاج » بالصفحات : ٧٣ ، ٧٧

« عدنانية » بالصفحات : ٤٣ ، ٤٩

« شقائق النعمان » بالصفحات : ٤٢ ، ٧٠

« الصاهل » بالصفحات : ١١ ، ٢٣ الأولى وصفاً للملك والثانية لليل .

« العصيان » بالصفحات : ١٤ ، ٣٨

« المنقار » بالصفحات : ١٧ ، ٢٧ ، ٣٩ جميعا ، ٤٦ . وص ٣ من مقدمة السيف والوردة . وص ١٠٣ من كلمات غضبى .

« وا معتصماه » بالصفحات : ٤٨ ، ٥٢

« الاصفرار » بالصفحات : ٧٥ ، ٧٨ ، ١٢٥

« السيف » بالصفحات : ٨ ، ٩٩ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، وبعنوان ديوانه (السيف والوردة) ، كما يكثر ذكر الورد والأزهار والياسمين ، ويتكرر لفظ الزقوم ، والقنديل ، والمصباح والسراج ، وبعض الطيور ، كما يكثر ذكر الحَجّاج كما ذكرنا في حديثنا عن الاستخدام الأسطوري والتاريخي ؛ لأنه أساس ما يدور حول الخوف والظلم والتجسس .

وهناك الجملة الاعتراضية التي تأتي لدلالة [٩٢] ، وعلامات التنصيص [٩٣] ، ورقم (٦) ذو الدلالة على حرب يونيه ١٩٦٧ [٩٤] .

وهناك الاقتباس والتضمين ومعظمه من القرآن الكريم ومن الشعر القديم [٩٥] ، وهو يصر على ذلك حتى في نثره ، كما نرى في مقدمة السيف والوردة في حديثه عن الشعر الذي سمّاه « ملك الملوك » ، يقول عنه :

« وإذا جاء فمنّا من يحسبه لُجّة ويكشف عن ساقيه ، ومنّا من يجري لعله يأتي « بخبر أو جذوة » ، والسعيد السعيد من ينادي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة، فتتوالى عليه المعجزات ، قصيدةً بعد قصيدة وديواناً بعد ديوان !»

كما يذكر عن الشاعر أنه « قد يطعن برمح أبي لؤلؤة ، وقد يجري دمه على ورقة من ديوانه كما جرى دم عثمان ، وقد يصعق بسيف ابن مُلْجَم ، وقد يُحمل كرأس الحسين بين أوراق الدم إلى الخليفة في دمشق ، وقد يموت شقيًا كموت المتنبي أو موتاً بائسًا كموت الشعراء السود !» [٩٦]

وهناك المحسنات البديعية [٩٧] ، والتعبير الموحي الذي لا يأتي مباشراً ، وميله إلى التعبيرات العصرية المرتبطة بإصطلاح شائع ، أو تعبير مستحدث ، وهو ما أسميته من قبلُ حضورَ التعبير المعتمد على سرعة البديهة والعبارة المواتية والمناسبة للموقف مثل قوله :

– في النصف الثاني من هذا القرن العشرين

– والآن يضيع النصف الثاني في حربين

– في خط الطول وخط العرض

– في سرب من غربان « وكالات الأنباء »

– لمّا تقاتلنا هنا كالإخوة الأعداء

– والأوركيد ، والفالس والكريستال والدانتلا .. إلخ [٩٨] .

موضوعه وهمومه :

انطلاقًا مما سبق الحديث عنه ندرك أن هموم عبده بدوي الشعرية ، دارت حول أهمّ ما يتصل بالإنسان في حريته وأمنه وطمأنينته وشرفه ، من ظلم وبطش وتسلّط وتجسس وخيانة وحب ، و وطنية وثورة وتمرد .

فهو يشجب التجسس و وأد الحرية ، ويسمي المتجسسين وكالات الأنباء ، والغربان ، ويعلن أن اسم جاره كان الحَجّاج ، وأن الهواتف صارت عيوناً تتكلم ، وغير ذلك مما حفلت به حَجّاجيات ديوانه . ويمكن قراءة قصيدتي الخوف ، وهذا الإنسان – ص ٤٨ ، و ٣٤ من

ديوان « كلمات غضبى » لتأكيد هذا الجانب في شعره .

ويركز الشاعر على ضياع الحب في عالمنا وبخاصة في قصيدته الأولى حيث وحشيةُ العلاقات في عصرنا ، والبدءُ بالظلم كعادة الجاهليين « من لا يَظلم الناس يُظلم » ، وجسدية النظرة للمرأة ، وفقدان المعرفة بين الناس ، وضياع الأحلام ، والحب والوفاء والصدق ، ولعب الأطفال والشعر ، وأن العصر عصر السائح والبيت المستأجر والبغاء وضياع الغيرة .. إلخ .

كما تتعدد موضوعات الشاعر بين الوطنية والعاطفية والعالمية في معنى الاهتمام بالإنسان المعاصر وهمومه ، وحاجته إلى الثورة على واقعه بغية تغييره ، وفي ذلك ما يفسر أسماء دواوينه كما أثبتناها في صدر بحثنا ، ومنها الليل .. فما هذا الليل ؟ وما هذه الدقات ؟ ولماذا السيف والوردة ؟

هذه أمور تدعونا إلى تأمل إيمانه بثنائية الحياة ، فالهدم يؤدي للبناء ، والسيف يؤدي للوردة ، والدقات في الليل تؤدي إلى الصباح ، والسواد يؤدي إلى البياض ، وفي ذلك ما يثير عامل الصراع الفني .

وموضوعُه يلجأ كثيراً إلى الشكل الدرامي في التناول الفني ، ولا نقصد بذلك الاستعانة بالحوار فحسب – كما قدمنا – بل نقصد النمو الدرامي والحدث في كثير من قصائده ، تفاعلاً مع حاجة الموضوع إلى ازدياد حدة الصراع ونموه ، يقول الشاعر :

فلتسمع ما قلنا في هَذي الليلة
فإذا أومأ من أطراف الحِلّة
قالوا : وقد اختلطت منهم تلك الأبيات :
... إلخ [٩٩] .

ويرتبط محور ذلك كله بالحرية .. يقول :

« من يبصرنا يتوهم أنّا فرحى
لكن آه لو يفتح كل منّا جُرحا
إنّا عشنا – والدنيا تأتي ثم تروح
من غير رُءوس كالطير المذبوح !
إنّا مرضى

لكن لن نشفى إلا بالحرية
في هَذي الليلات الثَّقفيَّة [١٠٠] »

ولعل في هذه الأبيات ما يبين معنى الليل والصباح على حد سواء إذا ما ارتبط ذلك بجانب من حياة الشاعر ومجمعه في وقت مضى ، ذلك أن الشاعر يرى الشعر حياته ، ويرى حياته الشعر ، يقول عن دواوينه :

« وحين ترتفع هذه الدواوين أمامي أحس المرارة الحلوة ، والحزن السعيد ، والبهجة الرمادية؛ فقد كان الشعر دائمًا عَزائي في عالم لا عزاء فيه ، وكان الدمَ الذي ينبثق في نشوة وألم وغيبوبة ! »

ويتساءل عما كان سيحدث لو وفر على نفسه هذا الشجن ، ودفع بتفاحة قلبه بعيداً عن هذا النقر النارى المتتابع من منقار الشعر ، لكنه يرى أن يُحوِّل الشاعرُ كل شيء إلى الشعر « فعين الله عليك أيها الشعر ! » ، الذي يصنع بالشاعر أشياء عديدة حتى تجيء القصيدة كما قيل أحسن من قُرْطيٌ ماس بينهما وجه حسن !! ليصبح الشاعر قادراً على العطاء لأنه « أمين سر الحياة » ، ويقول :

« وفي ضوء هذا لا بد أن يكون كل بيت ابتكاراً ، وكل قصيدة كشفاً ، وكل ديوان ثورة [١٠١] ».

ويقول في مقدمة كتابه « الشعر الحديث في السودان » :

« أردت بالشعر الحديث في السودان هذا اللونَ المرتبط بوعي جديد ينبض في قلب الأمة ، ويجدد فيها طاقة خلاقة تجعلها تحس بنفسها وتضع يدها على مصيرها وخصائصها ، بحيث يمكن القول إن الأمة قد وجدت نفسها ، واستجمعت ذاتها التي قد تكون متفرقة بين الضعف والإهمال والاستسلام [١٠٢] ».

وهكذا ينطلق شعر عبده بدوي من منبعين واضحين هما : المعاصَرة الواعية والتراث المتفتح، نرى ذلك في شعره كما نراه في مقدمة (كلمات غضبى) حيث رفض دعوة الداعين إلى إحياء القوميات الميتة كالفينيقية والبربرية ، كما رفض طرح الشعراء همومهم ومشكلات عصرهم على الدين حقيقة ورموزاً ، ونادى بأن يتزحزح الشعر الجديد عن هذه المنطقة العليلة ، يقول : « لأن الصوت الصادق في هذه الفترة هو الغناء للإنسان ومباركته وهو يشكل نفسه في المنطقة العربية [١٠٣] ».

« مسافر في التاريخ » (١٠٤)

احتضنت حلبة الشعر العربي مجموعة جديدة من الشعر حين نشرت وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي بسوريا مجموعة شعر عنوانها « مسافر في التاريخ » وطبعت بمطبعة وزارة الثقافة بدمشق في ٢٣٤ صفحة طباعة أنيقة جيدة .

وقبل أن نشارك المجموعة رحلة سفرها التاريخية يحسن بنا أن نلتقي وصاحبها في رحلة سفره في الحياة ، ففي تصوري أن التعرف على الأعمال الفنية يفتقر إلى التعرف على شيئين أساسيّين ، أولهما : الإطار الزمني ، وثانيهما : الإطار الشخصي ، فمن واقع معايشة العمل الفني لمجتمعه وامتصاصه لتحرك موجاته الحضارية يأتي تحديد الإطار الزمني ، ومن خلال امتياح العمل الفني من نفسية صاحبه يأتي تحديد الإطار الشخصي .

ويتلخص الإطار الأول في تلك الصحوة المنفعلة ، أو ذلك الانفعال الصارخ الذي أصاب الجيل المعاصر ، لا سيما الشباب منه ، وقد تمثل ذلك الانفعال الصارخ في حركة تشبه من هبّ من سُباته إثر لسعة قوية ، وذلك منذ أرغمت أسماعنا على تلقي نبأ الواقع الأليم في مجال صراعنا مع العدو الصهيوني . وقد كان لهذا الانفعال الصارخ أكثر من ميزة ، حيث حركت الكثير من المسبوتين والمتصرفين والأنانيين ، غير أن ذلك لم يكن معناه أن الجميع قد فتح أجفان عينيه وبدأ الحركة والتجارب .

ويتلخص الإطار الثاني في أننا أمام فلاح مصري أصيل لا يرتدي الزيّ الذي نعرفه به منذ خلّق ريف مصر ، ولكنه يرتدي لباس « الأفندية » ، وكان ذلك في حقيقته ممثّلاً لما يحس به هذا الإنسان المتوقد الشعور ، فهو يحس بصوت من أعماقه يصيح فيه :

قرأتك مرة أخرى ..

وثالثة ..

ورابعة ..

وكنت أود لو كذبت ظنوني في عباراتك ...

ولكني وجدتك أنت ..

في كل انفعالاتك ..

وجدتك خلف كلماتك ..

وإذا أغرى صديقته بشذى مصر وألحانها وألوانها فإن ذلك ينحسر مرة أخرى عن اعترافه أنه :

إذا أنكرت قريتنا .. أنا أوفى

هنا في قريتي عاري .. ومجدي .. جل أن يخفى .

إلى أن يقول :

عددت مدائني .. ألفا ..

وغابت قريتي منها ..

فكانت كلها .. منفى !

ولقد قال محمد أحمد العزب ذلك في أخريات عام ١٩٦٣ ، وإذا حدثته في النصف الثاني من عام ١٩٧٠ ، فإنك تحس راحته الواسعة حين يلتقط نفسه من وسط زحام العربات وضجيج الشوارع ، خلال رحلتيْ ذهابه وإيابه من عمله بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالزمالك بالقاهرة ، ثم يأوي إلى عُشه الهادئ القابع بين شيئين عتيدَيْن خالدَيْن في مصر ، وهما قنوات وترع وخضرة وطين وخراف وناموس الريف من ناحية ، وأهرام مصر العريقة من ناحية أخرى . ولعله يتنفس بارتياح ويقول : ها قد عدت إلى قريتي . ثم تسرقه بعد ذلك قراءاته .

شيء آخر في العَزب الفلاح المصري الأصيل هو التمسك والتعلق بالأسرة تمامًا كما يتمسك بطين مصر ونيلها ، نرى ذلك في فرحته الراقصة بالاهتداء إلى ضالته المنشودة ، الملكة ذات التاج المعقود على رأسها ، كما تقول قصيدة « ثلاث أغنيات إلى خطيبتي » (ص ١٥٧) ، ولم يكن ذلك مجرد اعتزاز فنان بزوجته وحبه لها فحسب – فكثيرون من الفنانين وغيرهم يحبون زوجاتهم – لكنه الحرص على الانتماء إلى الأسرة الصغيرة امتدادًا للحرص على الأسرة الكبيرة الأم وهي الأرض ، آية ذلك أنه يعود في قصيدة « رسالة إلى مسافرة » (ص ٧٥) فيؤكد أن وجوده لا يتضمن أي معنى بغير حبيبته تلك ، فهو بدونها يشعر بالجوع والاغتراب والحصار والشوق والظمأ :

حبيبتي ..
الظامئ الذي تركته على محطة القطار
تُجسِّد الرؤية في عينيه حين ودَّعتك
سحائبُ الدموع والغبار .
ما زال حتى اليوم في مقهى المحطة الصغير
يَستاف عِطرَ الإنتظار

وتتأكد تلك الروح لدى شاعرنا حين ماتت أمه ، فجمع بين الحوار والوصف في قصيدته « موت أمي » ، وذلك في أخريات عام ١٩٦٤ ، ورأيناه يردد :

« أمي ماتت ، أمي ماتت ، ماتت ، متنا ، الكل يَباب ، الكل يَباب »

ولعل في قراءة الإهداء الذي يتصدر المجموعة ما يلقي الضوء على كل ذلك . إنه يقول : « إلى .. ع .. زوجتي وحبيبتي ، وإلى رائد و وائل أحلى ما أعطتنا الأيام » .

والشيء الخطير في تلك الظاهرة لدى محمد أحمد العَزّب ليس في مجرد تعلقه بالقرية والأسرة فحسب ، كما أنه لا ينحصر في قريته التي تفوح من شِعره ، كما يحرص على الاعتزاز بها دائماً ، وإنما تتمثل هذه الخطورة في المزج بين الخاص والعام في هذه المجموعة ، وانتقاله بحريّة وسهولة بينهما ، فبينما يبدو الخاص في قصائد :

« رسالة إلى مسافرة » (ص ٧٥) ، و « ثلاث أغنيات لخطيبتي » (ص ١٥٥) ، و « موت أمي » (ص ٢١١) ، و « العودة إلى القرية » (ص ٢٢٥) — حتى لتكاد تحس بالشاعر ينظر للعالم من خلال واقعه الخاص ، فإحساسه بالغربة الناجمة عن سفر حبيبته لا ينفصل عن إحساس إنسان القرن العشرين ، لا سيما صاحب الحس الريفي كالعزّب ، إحساسه بذوبان الفرد في دُوّامة المدينة المليونية ، القاهرة ، كذلك فرحه بالاقتران بحبيبته يعني تخلصه من حياة الوحدة والانفراد والصعلكة ، كذلك حزنه لموت أمه وما يحمله من سخط على الموت كمصير محتوم للإنسان ، ومن هنا يجد قارئ شعر العزب نفسَهُ مقدِّراً لتلك القدرة الفنية في خلط الخاص بالعام والمزاوجة بينهما .

ولقد أثارت نظري — منذ فترة — ظاهرةُ حديث الشاعر عن تجربته الشعرية ، وهي ظاهرة يمكن التماسها لدى كثير من شعرائنا المعاصرين كصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي

حجازي ، وكمال نشأت ، وبدر شاكر السيّاب ، ونازك الملائكة ، وغيرهم . ولقد توصلت في دراسة هذه الظاهرة [١٠٥] إلى عرض حديث الشاعر عن معاناته في إبداع الكلمة وفي الإبانة عما في نفسه . والجديد هنا — كما يبدو لي — أن الشاعر المسافر في التاريخ يحرص على بيان رسالة الكلمة قبل أن يحرص على توضيح ما يكابده في سبيل إبداعها . ولعل في قصيدة : « ثرثرة شاعر لا منتمي » (ص ١٠٩) ما يُستشهَد به في هذا المجال . إنها — في تصوري — تلخّص أزمة أصحاب الأدب لا الشعراء فحسب ، ولا العرّب وحده ، لكن شاعرنا — وهو أحياناً حاد التعبير — استطاع أن يبلور ذلك . إنه يقول :

قلبي صُعلوك يتغنّى بالحب على كل الطرقات
ولساني أفعى .. أو حرباء
والكلمة كالطفلة عذراء

ثم يقول :

يا وَيْحي .
قد أعجبني الدّور
وسقطت ككل الشعراء

ولهذا فإنه يعلن اختتام التمثيل وإسدال الستار ، ثم يقول :

ولتبحثْ للدّور الخالي ..
عن بطلٍ .. يعرف في شرفٍ .. أن يحمل عبء الكلمات

ولا يفوت قارئ هذه القصيدة خاصة أن يلتفت إلى تاريخ كتابتها ، إنه : ١٢-٤-١٩٦٧ ، وأحيل القارئ إلى نموذج آخر لهذه الظاهرة في قصيدة « موعد مع الكلمات الخضراء » (ص ١٦١) .

وأخطر ما يلحظه قارئ هذه المجموعة الشعرية ذلك الحس الدراميّ الذي يبدو في كثير من القصائد . وقد نجد هذا الحس الدراميّ في حوار مسرحي في القصائد التالية :

« غناء في الغرف الداخلية » (ص ٣٣ ، ٣٥) ، و « حوار الرؤيا الأخيرة » (ص ٤٥) ، و « مأساة فاوست الجديد » (ص ٥١) ، و « حوارية بين المُريد والشيخ » (ص ٦٥) ،

و « المحاكمة » (ص ٩٠) .

ومن القصيدة الأخيرة نقرأ هذا النموذج :

ها أنا وغد

ها أنا في الحُب مقطوع اللسان

شاعر مات وفي عينيه جوعٌ للحنان

ويصيحون :

« أبو الطّيّب قادم »

وأبو الطيب يُصغي ويقول ..

اسألوه أين كان ؟

أين من خارطة الأحياء والأشياء كان ؟

سيدي

كنت أغني في روابي المتصف .. إلخ .

والحوار الدرامي متعمّد في القصائد المشار إليها كما يبدو ، لكنه غير مقصود في قصيدة « نزلة شاعر لا منتمي » ، وخاصة في تلك الأبيات (ص ١١٢) :

الليلة تختتم التمثيل

ولتسدل فوق حطام المشهد ألف ستار وستار

فالبطل الواحد قد مات

ولنبحث للدّور الخالي

عن بطلٍ .. يعرف في شرفٍ أن يحمل عبء الكلمات

إنك تحس وأنت تقرأ هذه الأبيات أن صوتاً آخر هو الذي يتكلم ، وأن الشاعر هو الذي وجه هذا الصوت فقط وأتاح له دوره في المشهد التمثيلي .

ويجد العزب نفسه مطالباً من قرائه بخطوة جديدة حتى لا يستسلم للجمود الذي يتعرض له المعنيون بفنهم ، هذه الخطوة هي كتابة المسرحية الشعرية ، إنه مطالب بوُلوج فن المسرحية

الشعرية ، وأمامه فرصة اختيار إطار المسرحية ذات الفصل الواحد .

والنظرة العامة لـ « مسافر في التاريخ » تحيطنا علماً بما يحس به الشاعر كشابٍّ من شباب هذا الجيل ، فهو ذو إحساس كامل بقضايا شعبه ، وهو يُفلح في نقلنا لجو المعركة وتصوير إحساسه بها ، وذلك ما يذكرنا ببراعة الروائي العربي نجيب محفوظ في تصوير الآثار النفسية والمادية لغارات الحرب العالمية الثانية في رواية « كخان الخليلي » ، نرى ذلك هنا في قصائد :

« أغنية إلى بيان عسكري » (ص ١٩) ، و « أغنية للمقاومة » (ص ١١٣) ، و « الليل والغارات » (ص ١١٧) ، و « الشهيد » (ص ١٢١) .. إلخ .

وهو يحتج احتجاجًا صارخًا وثائراً في وجه السلبية ولا انتمائية الجيل ، ولهذا فإنه يوجه نقدات لاذعة لا يجيدها إلا لسان سليط حقا ! وتتطور هذه النقدات إلى التمرد الذي قد يحطم كل شيء في طريقه ، والشاعر — في تصوري — هنا قد فقد هدوءه الذي تميز به خلال تناوله للقضايا العديدة في شعره ، لقد كان سر نجاح العزب في معالجة قضايا المجموعة يرجع — فوق مقدرته الفنية وتمكنه من مسارَي الكلمة والموسيقى — إلى هدوئه وموضوعيته وأسلوبه العلمي في الإقناع ، إلا أنه حين يصل للتمرد يفقد قدرته على الإقناع على الرغم من أنه ينجح في لفت نظرنا إلى ما يريد ، لكنه لا يكمل شوطه ليصل إلى هذا الذي أراده ، نجد ذلك في قصيدة « مرائي المزيفين وعتابية » (ص ١٤٣) ، ويتجلى ذلك بوضوح في احتجاجه عى الموت في قصيدة « موت أمي » .

ثم إنه يتمرد على الجمود أمام المناسبات ومعاملتها بمنطق واحد ، لهذا فإن تمرده أمام المناسبات التاريخية كان تمرداً فعّالا ، يحكمه منطق وتدعمه حجة ، ويشده هدف ، يبدو ذلك في قصيدة « ٢٣ يوليو ١٩٦٧ » أنه يقول مثلاً :

يا ليت شيئًا أمهلك .

كما يقول :

جئتنا

يا أيها الحلم العظيم

قبل أن نكتب شعرا لصباحك

قبل أن نرسم لوحات انفتاحك .. إلخ .

ثم يقول :

نحن لن نلقاك إلا فوق سينا

نكتب الشعر لعينيها .. ولك

وهكذا كان تمرد الشاعر ذا وجهين : أحدهما لم يوفق الشاعر فيه إلى بلوغ آخر الشوط في مرحلة الإقناع ، وثانيهما تاريخي وفق فيه الشاعر إلى حد كبير .

على أن ذلك كله يبدو من خلال نفسية شفافة محبة ، فيها تيقظ وذكاء ومقدرة على التعبير .

ولقد قرأت هذه المجموعة أكثر من مرة ، وفي كل مرة كنت أجدني أقرأها من اليسار إلى اليمين على عكس ترتيب الكتاب ، وسر ذلك أن المجموعة رتبت ترتيبًا تنازليا لا تصاعديا ، فتبدأ المجموعة بقصائد ١٩٦٩ ، ١٩٦٨ ، ١٩٦٧ .. حتى ١٩٦٣ .

وقراءة المجموعة من اليسار إلى اليمين تتيح للدارس فرصة التعرف على ملامح تطور العزّب منذ ١٩٦٣ حتى ١٩٦٩ أو بمعنًى آخر انتقاله من « أبعاد غائمة » (١٢٤ صفحة - مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - ٧٢ - الكتاب الأول ١٨ - القاهرة) إلى « مسافر في التاريخ » . وبهذه المناسبة فإن تعليقًا موجزًا في جريدة الأخبار المصرية بعد صدور المجموعة وصفَ الديوان الأول أو المرحلة الأولى من شعر الشاعر بالرومانسية والديوان الثاني أو المرحلة الثانية من شعر الشاعر بالاتجاه الفلسفي ، وهذا الوصف أو التصنيف فيه نظر - كما يقولون - فالفلسفة يجدها قارئ الديوانين على حد سواء ، كما أن قصائد الديوان السابق لم تكن كلها رومانسية ، بل كان منها الكثير الذي تخطى به الشاعر عتبات الرومانتيكية وأخذ يسعد لولوج عتبات الواقعية الانتقادية ، وخصوصًا تلك القصائد ذات المضمون الاجتماعي السخي والتي فاز بها الشاعر - أو إن شئت قلت : حجز ، الفوز بالجائزة الأولى لنفسه على مدى سنوات عديدة في مسابقات الشعر ، بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالقاهرة .

وأرجع إلى تطور شعر الشاعر لنجد أنه كان ينبغي على قصائد المجموعة أن تجيء مرتبةً وفقًا للتسلسل المنطقي لهذا التطور . ومن هنا كان رأيي في قراءتها من اليسار إلى اليمين ، ولقد أحسست وأنا أسلم نفسي « لمسافر في التاريخ » بمنعطفين خلال مسار الرحلة .

يقع المنعطف الأول بعد حصاد عام ١٩٦٥ ، ومن هذا المنعطف تلتفت إلى الخلف -

وأنت مسافر في التاريخ – لتجد سمات بقايا المرحلة الفاصلة في تطور شعر العزب ، حين أراد أن يَلِجَ عتبات الواقعية الانتقادية ، وهو يغسل يديه مما علق بهما من آثار رومانتيكية تجلت في قصيدتيه « العودة إلى القرية » ، و « ثلاث أغنيات إلى خطيبتي » ، وكانت قصيدة « موعد مع الكلمات الخضراء » أبرز هذه الطائفة من القصائد .

أمّا المنعطف الثاني فيبدأ منذ حصاد ١٩٦٦ حتى نهاية حصاد ١٩٦٩ ، وفيه تتجلى الواقعية النقدية لدى الشاعر منذ اللحظة الأولى ، ويستقر فيه العزب فوق أرض ثابتة . ويحسن هنا أن أشير إلى قصائد حصاد عام ١٩٦٦ أول هذه المرحلة ، وهي : « بكائية من شاعر جبان » (ص ١٣٩) ، و « مراثي المزيفين » (ص ١٤٣) ، و « رسالة إلى قاتلي » (ص ١٤٩) ، والبارز من هذه القصائد كثير لكنني أكتفي بالإشارة إلى واحدة منها ، وهي التي حملت اسم المجموعة ، وقد كتبها الشاعر بعد مرور أكثر من نصف عام على النكسة أي في ١١–١–١٩٦٨ ، وهذه القصيدة هي : « مسافر في التاريخ » ، إنه يبدو ثائراً ، ساخطاً ، جريح الكرامة والإحساس ، متشائماً ، يدعو للصلاة للسيف وبالسيف ، كما يتصور أنه فقد انتماءه الحضاري ، وأن الناس تَسِمُهُ بأنه بلا عصر ، كما يشعر بالعار والخجل والغثيان والقهر والحزن والخوف ، يقول :

المومياء تحركت

لا تقعدوا كالمومياء

العصر عصر الفاتحين وليس عصر الأدعياء

ويخاطب الجيل المعاصر :

منكم .. وإن أحسست فيكم كل عار الانتماء

منكم أنا .. يا أيها الجيلُ الخَواء

لو أن فيكم خائناً للأمس كنتُ أنا الخئون

لو أن فيكم خائناً .. فأنا أكون

إني أخون غروركم .. وغباءكم

إني أخون

إني أخون

إني أخون

وإذا كانت المجموعة الشعرية تتضمن منعطفين أو تحمل سَحْنتي اتجاهين : اتجاه سابق واتجاه لاحق ؛ فإن السمة العامة لهذه المجموعة تبدو في استخدام الشاعر الأسطورة استخداماً جيداً ، ونفوره من التعبيرات الخطابية والتقريرية المباشرة ، كما تبدو في تخلص تام من قالب الشكل التقليدي وانطلاقه مع الشكل الجديد للشعر ، يتكئ في ذلك - شأن كل الأصلاء - على مدخراته من التراث الشعري العربي ، وعلى متابعاته اللاهثة لكل جديد ، وعلى الرغم من انطلاقه مع الشكل الجديد إلا أنه - ولا عيب في ذلك - يتيح كثيراً من الفرص للقافية الموحدة ، وأعتقد أن ذلك يأتي بعَفْوية تستمد من سليقته وذوقه الفني الرفيع . وأكتفي بالإشارة إلى بعض نماذج ذلك ص ٤٥ من قصيدة « حوار الرؤيا الأخيرة » ، وص ١٧٥ من قصيدة « عن الوجود » ، وص ١١٩ من قصيدة « أغنية للشلال الأعمى » ، وص ٢٢٦ من قصيدة « العودة إلى القرية » .. إلخ .

وأسأل الشاعر بعد ذلك ، هل هناك ما يحول دون الجمع بين الشكلين في عمل واحد ؟ أعتقد أنه سيجيب مثلي : نعم .

وأخيراً فلقد آن لي أن أقول إننا أمام ظاهرة شعرية خطيرة لا تستحق الصمت عنها ، إن هذه الشاعرية توجب على النقاد أن ينتبهوا لها ، لا ليسوقوا لها مواكب المديح ومظاهراته فحسب ، بل ليكيلوا لها ما يشاءون من نقدات ، ويحاسبوا صاحبها على كل ما يقول ؛ ليكسب الشعر العربيُّ بذلك كلِّه جديداً من أعلامه .

ولقد لفت النظر بعضُ أخطاء ترجع للطباعة تنبه لها الشاعر قبل أن تخرج النسخة من يديه، لكن هذه الأخطاء لا تنال من جودة الطباعة وحسن الإخراج .

الفكاهة و أدب الشيخوخة
« القيثار » لمحمد برهام

يشيع في ديوان « القيثار » ما يمكن أن نسميه أدب الشيخوخة ، فهو في قصيدته عن قطته « بتشولة » — وهي كلمة يونانية معناها قطيطة — يقول (ص ٥٨) :

وما إنْ يُفيدُ اعْتِذاري لها　　　بأنّي كَبِرْتُ وأنّي تَعِبْت

ولعل قصيدته « القيثار » ص ٩٢ ، التي حمل الديوان اسمها خير ما يمثل ذلك المنحى ، ومطلعها :

سِنّي وقد كَبِرَتْ　　　أحْسَسْتُ بالأمْنِ

وفيها نرى فلسفة الشيخوخة ، في الاستمتاع بالحاضر ، والموقف من الحب في دُعابة واضحة :

فالناس لي : إمّا　　　بنتي ، وإمـا ابني
ويقـال يا عَـمّي　　　فـسَيَلَذُّ في أذني
وأروحُ في قُبَل　　　وأروح في حِضْنِ

مشيراً إلى نداء « جدّو » مستعيناً بلغة القرآن الكريم [١٠٦] .

إنْ مَسّني كِبَرٌ　　　رَفَهتُمْ عَنّي

وفي قصيدته (الربيع ، ص ٩٦) يداعب التناقض والتضاد :

يا ربيعَ الزّمانِ أينَ رَبيعــــــي ؟　　　لم تَزلْ أمْرداً وقد صِرْتُ كَهْلا
صارَ بعضي بل صارَ كُلّي حزينا　　　حين زِنْتَ الحياةَ بعضاً وكُلا

والمنحى الفني للديوان هو الرومانسية ، يصور الربيع ، وينطلق مع مظاهر الطبيعة : « القمر »، « الدوحة » ، « اليمام الزائر » ، « وردتي » ، « الزورق الحالم » ، « على شاطئ القمر » ، « بحيرات أوربا » ، « في المطر » .

ومع العاطفة : « القلوب العذراء » ، « الحب الأول » ، « القيثار » .

وأكثر ما تتجلى مظاهر الرومانسية في قصائده : « الإسكندرية » – ص ٥٠ ، و « الزورق الحالم » – ص ٥٥ ، و « كن جميلا » – ص ٦٣ ، و « في المطر » – ص ٧٩ ، و « القمر » ص ٧ ، و « الدوحة » – ص ١١ ، و « اليمام الزائر » – ص ١٤ ، و « القلوب العذراء » – ص ٢٠ ، و « الحب الأول » – ص ٢٧ . ومخاطبة الطبيعة والطيور :

والبوم في شرفتي والبدرُ ثالثُنا أحكي إلى وردتي الذكرى ونطَّرح

وللمدينة حضور في الديوان ، في مقدمتها مدينة الإسكندرية وهي بلدته ص ٥٠ :

عروسٌ على شَطٍّ يُقَبِّلُها بحر أ ألطفُ من ثَغْرٍ يُقَبِّله ثغر ؟

حتى يذكر أحياءها : سيدي جابر – الشاطبي – أبو العباس .. إلخ ، ص ٥٣ .

وعلى ذكر المدائن تأتي قصيدته « اعتراف بين يدي بغداد – ص ١٠٠ » ، التي ألقاها في مهرجان المربد الثامن سنة ١٩٨٧ ، وقصيدته « سيناء » ، ص ٤٤ .

وعلى ذكر الإسكندرية نجد البحر في قصيدته « الزورق الحالم » ، ص ٥٥ .

ويدور موضوعه بين : « مداعبة قطة » – ص ٥٨ ، وهي قصيدة تفيض خفة دم ، وفكاهة، وهي من شعر الظرفاء ، و « علبة الكبريت » – ص ٦٦ ، و « مصر » ، و « خواطر نفس » ، و « المآذن » – وهي قصيدة دينية .

وفي كلٍّ نجد المداعبة وخفة الظلِّ كما قدمنا ، ومن ذلك :

إنْ كان لا بُدَّ من بحرٍ أموت بِهِ فموجُ عينيك يحلو لي به الغَرَقُ

وقوله من قصيدة « علبة الكبريت – ص ٦٦ » :

أخذتُ أشعلُ أعوادَ الثِّقابِ لها وقد تعمَّدت في الحالات إخفاقي

تناولتْ عُلبةَ الكبريت باسمة وبعد إشعالِها استولتْ على الباقي

وكي تدافعَ عمّا تفعلُ اعتذرَتْ قالتْ وأحداقُها تلهو بأحداقي

ما للرِّجال وللكبريتِ تحمله وليس يعذرهم أسبابُ إحْراقِ

فإنّنا قد تكفَّلْنا لِتوقِـدَهُ فليأخُذوا نارَهُم من قلبِ مُشتاقِ

رحلة إلى أوربا

ولرحلته إلى أوربا نصيب وافر في شعره ، (ص ٦٩–٧٩) [١٠٧] ؛ فهو يذكر ركوب القطار لا الطائرة ، قاصداً التأمّلَ والرؤية ، كما يذكر :

البحيرات ، والحضارة ، وزيورخ ، وباريس ، وإيطاليا ، في خفة ظل واضحة :

دنيا أوربّا ما صنعت بشاعر ؟ قد شدّ عن مصر إليكِ رحالا
سَيعودُ بالشّوقِ الّذي وافى به لولا نفاذُ شعوره لأطـــــالا

وهو في بعض هذه المواقف يذكرنا بقصائد لعلي محمود طه ، ومنها « الجندول » .

وتتنوع القوافي عنده في قصيدتي : « لست أدري » – ص ٨٢ ، و « عزيز أباظة » – ص ١١٥ ، وتتعدد بحوره بين :

الخفيف ، ومخلع البسيط ، والرمل ، والمتدارك ، والكامل ، والبسيط ، والطويل ، والرجز .

وللذاتية subjectivity سيطرة عامة على الديوان ، وذلك بالتركيز على ذاته ونفسه ومشاعره، حتى ليصبح جانب من الديوان بمثابة السيرة الذاتية التي تمثل عنصراً مركزيا في تجربته الشعرية . ومن المعلوم أن النقاد يفرقون بين نوعين من الذاتية ، أولها : الذاتية بمعنى خصوصية الفكر والفردية ، وهي سمة تشمل الأدب كله ، وثانيها : الذاتية المغلقة التي لا تأبه بالعالم الخارجي وما فيه من قوى ، وتغلب تحيُّزاتها الضيقة التي تمتصها دون وعي من واقعها ، وهي تفرض الفقر على الأعمال الأدبية [١٠٨] .

يضاف إلى الذاتية غلبة الجو الانفعالي atmosphere والنزعة العاطفية sentimentalism على الديوان ، كما يحرص الشاعر على انتقاء الألفاظ الشعرية poetic diction ، مذكّراً بنصيحة أرسطو في كتابه « الشعر » حين نصح الشعراء باستخدام الكلمات غير المتداولة وبعض المحسنات ، وطوّع وردزورث بعض منتخبات القصة الواقعية الشعبية ، وجعلها محملة بشحْنة انفعالية ذات حيوية .

وقد ارتبط ذلك بالحس المسيطر على شعر الشاعر ، والذي يمكن تلخيصه في عنصرين هما : الفكاهة ، واستقبال الشيخوخة والسعادة بها .

« لديَّ أقوالٌ أخرى »
للشاعر فوزي عيسى

قدم الشاعر فوزي عيسى في مجال المكتبة الشعرية ديوانه « لديَّ أقوال أخرى »[١٠٩] سنة ١٩٩٠ ، ومن قبل ذلك قدم ديوانه « أحبك رغم أحزاني » سنة ١٩٨٦ ، وهو – بحكم كونه أستاذاً جامعيا وناقداً – قدَّم دراساتٍ أدبية ونقدية متعددة .

الموضوع الشعري :

يدور موضوعه الشعري بين : الوجدانيات ، والمرثية ، والاغتراب ، وتصوير الواقع المعاصر .

وينبع الموضوع الشعري عنده من عنوان قصائده ، وجوانب الخطاب الشعري عنده .

ففي مجال الوجدانيات نجد الحب عنده ينحو منحى موضوعيا يتجاوز حرارة البوح إلى مرارة التعبير عن الواقع ، وقد ينسحب من ميدان الغزل إلى ميدان النقد الاجتماعي ؛ أي أنه ليس حبا رومانسيا غنائيا يرتبط بدفقة الذات إلى الذات ، بل قد يكون دفقة الذات إلى الوطن ، فهو ليس كاماسوترا Kamasutra ؛ أي تلك المجموعة من الحكم عن الحب ، والتي كتبت باللغة السانسكريتية في القرن الرابع الميلادي أو الخامس ، والتي تتضمن تعاليم الزواج والعشاق ، وتعاليم عن التقاليد واستخدامات الزمن في شكل نثري في معظمها – وإنما هي الوجدان الذي يجمع بين الفردي والجمعي ، الذاتي والموضوعي .

وفي تأمل هذا الجانب الوجداني في شعره ما يجعل منه خطاباً عاما لا خطاباً خاصا ، ففي مُفتتح قصيدته « عيناك » ، ص ٧٧ » :

عيناك يا حبيبتي نذّاهتانِ

ننتقل من « النّدّاهة » إلى « شهرزاد » إلى « الفارس » :

عيناك فارسان

و « السيف » ، و « السهام » ، و « الحِمى » ، و « رَجْم الكافر » ، و « القلعة » .

ومن هذا المعجم الذي يوسع دائرة الخطاب الشعري يستخدم الشاعر التضمين وينشد قول

شاعر حكيم :

« مَنْ وَلِّي في أمة أمراً ولم يعدل

يُعْزَل

إلا لحاظ الرشأ الأكحل »

وإذا تركنا العينين هنا وجدناها في قصيدة وجدانية أخرى هي « وقبلك عشت منفيا » – ص ٣٥ ، حيث المواجهة بين كاف المخاطبة وياء المتكلم :

« هما عيناك يأتلقان في ليلي »

وكما انتقل هناك بين رموز معينة ينتقل هنا بين رموز :

الصحراء – الغيث ، الترحال – السفر

ومستويات الضمير :

عيناك – أيامي – زادي – هدّني – قدري – قبلك – عيني – شفتي .

ولتكتمل النظرة الوجدانية في القصيدة الثالثة التي تمزج بين الوجد الذاتي والوجد الموضوعي كما يبدو في عنوان « الإسكندرية دائماً »– ص ٥٣ » ، فهو يقول لها :

أحبُّكِ والحبُّ لو تعلمين

ربيعُ القلوبِ ونورُ المُقَل

حتى ينتهي إلى نتيجة تتواءم مع العنوان :

وكلُّ البلادِ – سِواكِ – طَلَل

وإذا تأملنا مستويات النَّهي والأمر والضمائر في الغياب : هو وهي ، والخطاب : الكاف والنَّهي .

نجد ذلك في كاف المخاطبة من قصيدة « احتواء » – ص ٢١ :

أتيتُكِ – وحين رأيتُكِ – إليكِ – سأعطيكِ – عينيكِ – عليكِ .

والنَّهي : لا توصيدي – لا تُنكريني – فلا تَخْذُليني

والأمر : فمدّي يديْكِ .

أمّا قصيدة «مقاطع من رسالة حزينة» - ص ٤٣ فنجد :

النداء : يا سيدي (مكررة) .

والأمر : فلنتنازل ، ولنقبره .

وكاف الخطاب : أحببتك .

والمدينة عنده تنطلق من هذا الوجد المتمثل في قصيدته «الإسكندرية دائمًا» وهو وجد يمزج بين اللقاء والاغتراب :

وحين يحاصرني الاغتراب
أعانقُ في مقلتيْكِ الأمل

وهذا الاغتراب يُطل بوجهه عنوانًا لقصيدة - ص ٣٩ ، «فيها المدينة تسكن القلب» :

والبلاد التي تسكن القلب
قد أسلمت رأسها للرغام

ويقف السؤال في مفتتح القصيدة علامة بارزة على الاغتراب جامعًا بين رموز متناقضة من الطير :

كيف للقلب أن يعرف الابتسام ؟

(وهو يجمع بين الاستفهام وقطع همزة الوصل ليرفع صوته) :

والصقور تروِّع سربَ الحَمام
والخفافيش ترتع وَسْطَ الظلام
والعصافير تهجر أوكارها لبلادٍ
تُرَجّى لديها بقايا طعام

حتى يصل إلى :

الزمان الرديء

والصفقات المُرية والقمر

والردة الجاهلية والإنهزام (بقطع همزة الوصل أيضاً) .

وهو يطرح يوتوبيا في المدينة الحلم هروباً من هذا الواقع :

وقد عشت تحلم بالدفء

بالمدن البابلية

أدمنت لوناً غريباً من الحلم

وهو في ذلك يحاول مواجهة التناقضات بين الخصام والوئام لتُطِل الغربة في مدينته :

يموت غريباً

تشيّعه قهقهات اللِّئام

وينادي مدينته (ص ٢٨) بلفظ صريح ، وتكون طُلَيْطِلة مستوحاة من الماضي رمزاً للحاضر، وإذا كانت هناك « مدائن الدخان » ، ص ٩٦ ، فهناك :

يفتح المدائن المنيعة شرقاً وغرباً

بالرغم من « تُنكرني المدائن » ، ص ٧٢ .

على أن الحلم لا يكون باسترجاع المدينة على أسِنّة الرماح ، فسيّان أن يكون الرجوع بالسلم أو بالحرب :

« فهل يعود يا مدينتي وفي يديه سيفُه وسُنبُلُه ؟ »

وتقف المدينة « الحلم » في مواجهة « الاغتراب » بدءاً من طُلَيْطلة (ص ٢٧ وما بعدها) ، حتى الحلم بالمدن البابلية تلك التي تمثل :

« لوناً غريباً من الحلم »

وقد يبدأ حلم العودة للمدينة من المنازل (ص ٢١) :

« فكُلُّ المنازل قد أوصِدَتْ بالأسِنّة أبوابُها »

أو من السَّراب (ص ٦٣) :

« وحين رأيتك خِلْتُ السَّراب البعيد »

أو الميادين — ص ٦٣ ، أو الشوارع ، والأزقة ، والحوانيت ، أو من معالم مصر : النيل ، والأهرام ، وأبو الهول — ص ٦٣ ، أو من المدينة الأم — الإسكندرية — ص ٥٣ :

« وكُلُّ البلادِ سِواها طَلَل »

ومنها يعلو بإيقاع البحر في لغة الشاعر في ديوانه :

« و وجهك الحزين غاضَ ماؤه ، وجفَّف الخريف جَدْوَلَه » و « الطوفان » ص ٤٤ ، « وبحر ليس له شُطآن » ص ٤٤ ، « وسألت البحر والأمواج » ص ٥٠ ، و « الموانئ » ص ٧٢ .

وهكذا تتجسد لكل شاعر مدينته طموحاً للنماذج العليا لديه ، وتحقيقاً لما رآه « رولان بارث » في الحلم ، إذ يضع الحلم تحت الضوء مشاعر أخلاقية رهيفة رهافةً قصوى ، بل ميتافيزيقية ، ويدعم المعاني الإنسانية ، وله منطق واعٍ ، مترابط ترابطاً رهيفاً ، إنه يجعل ما ليس فيَّ وما ليس أجنبيا عني يتكلم[١١٠] .

ولأن الحلم[١١١] هروب من الواقع كان الواقع غربة ، وتمضي الغربة في قصائده « مقاطع من رسالة حزينة »[١١٢] — ص ٤٤ :

الغربان — الذؤبان — زمن جَهْم — الأهوال — الطوفان — تطاردنا الأحزان — كهف النسيان — والحرية بين :

الموت أو الإعصار ، أو بين النار وبين النار

وكما كانت الإسكندرية في قصيدة بعنوانها ، كانت مصر في قصيدة « مكاشفة » — ص ٨١ :

رأيتها تخونني
من ألف عام أو يزيد
تضاجع الملوك واللصوص والعبيد

أراكِ رثّةَ الثياب

هتيكة الإغرار

......

وعند بابك الثعالب المراوغة

ويضمن قصيدته حاشية من المتنبي :

نامَتْ نواطيرُ مصر عن ثعالِبها وقد بَشِمْنَ فما تُفني العناقيد

ومن المهم التنويه بدور ضميري الغائب والمخاطبة ، والمقصود فيهما – معًا – مصر مدينة الشاعر السليبة المسلوبة من غير أبنائها ، ثم يكون الاستفهام الوعظي المباشر في ختام القصيدة :

فهل تراك – بَعْدُ – تبصرين تحذرين ؟!

وليته ما صاغه

وتدور قصيدة « يقولون » – ص ٨٩ في فلك مصر السابق أيضًا . وتطل مدائن الدخان والدُّمى في قصيدته « تداعيات ديك الجن » – ص ٩٦ ، والسفائن المحطمة أو المحترقة في « الطريق إلى طليطلة » – ص ١٢٨ ، وتكون طليطلة هي العالم العربي الآن .

هكذا يدلف من المدينة والاغتراب – معًا – إلى صورة الواقع المعاصر ، تمامًا كما نجدها في قصائده الوجدانية ؛ ففي الجانبين نجد نقد الواقع نقدًا واضحًا ، كما نجد الإسقاط التاريخي باللجوء إلى الماضي لتصوير الواقع ومرارته ، فهو ينتقل من الواقع الوطني المعاصر الصريح في قصائده المزاوجة بين المباشرة والتلميح : « الحجارة » – ص ٥٧ ، و « الحصار » – ص ٦٨ ، و « مكاشفة » – ص ٨١ ، و « يقولون » ص ٨٦ إلى الماضي في :

« أقوال أخرى للحلاج » – ص ٧١ ، وعنوان الديوان : « لديَّ أقوال أخرى » ، « وتداعيات ديك الجن » – ص ٩٥ ، و « دَعِ الآن ذكر الدُّمى » – ص ١٠٣ .

كما نجد لجوء الشاعر إلى رمز (الحلاج) ، حيث استدعاءُ محاكمته الشهيرة في حديث عن التوقيع بالأحرف الأولى على خريطتنا وإباحتها للذئب ، ومع رمز الحلاج يأتي المخزون الديني من القرآن الكريم :

أنذرتكم يومًا عبوسًا يا بني قومي

فهل تُغني النُّذر

ولجوء الشاعر إلى رمز : ديك الجن ، والعشائر ، والمخزون التراثي من الشعر العربي القديم :

— أضاعوني وأي فتًى أضاعوا　　ليوم كريهةٍ وسَداد ثغر

— حديث خرافة يا أمَّ عَمْرو

— أرى تحت الرماد وميضَ نارٍ　　ويوشك أن يكون له ضِرام

— يا آل حِمْص توقعوا من نارها　　خِزْيًا يحلُّ عليكمُ و وَبالا

ولجوء الشاعر إلى رمز : امرئ القيس الملك الضليل ذي القروح في رحلة بحثه عن مُلكه الضائع بعد مقتل أبيه الملك مصدِّرًا قصيدته بقولة امرئ القيس في أوج محنته وهوانه :

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه ... إلخ (ص ١٠٣)

وفي القصيدة نفسها ينتقل إلى رمز : يوسف وقابيل .

حتى تنتهي القصيدة بالمباشرة والخطابية المقبولة في هذا الصدد :

فإمّا نكون أسودَ العرين　　وإمّا نصيرُ كأنْ لم يكن

وفي قصيدة « الطريق إلى طليطلة » — ص ٢٧ نجد رموز :

طارق ، والسيوف الكليلة ، والخيول ، والقيود ، والسفائن المحروقة . وفي قصيدة « الجواد الذي كبا » — ص ٢٩ :

يكفينا رمز الجواد حيث يكون الجواد المريض هو الوطن العربي ولا شفاء إلا من السماء بعد أن أهمله المماليك .

هكذا يدور الموضوع بين مصر (ص ٨١) ، والعرب (ص ٨٩ ، ١٠٣) ، وفيه نجد توظيف الاستيحاء التراثي ، حتى ليصدق على الشاعر قولهم : إن النص لوحة فُسَيْفساء ، وإنه تشرُّبٌ أو تحويل أو امتصاص لنصوص أخرى ، على نحو ما يقال في « النصوص المتداخلة »[١١٣] ، ذلك أن النص ليس ذاتًا مستقلة ، بل هو سلسلة من العلاقات مع نصوص غيره .

على أن توظيف التراث عند شاعرنا يقوم على فلسفة ذات أركان ثلاثة متعانقة هي :

الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، أمّا الهدف الفني فهو نقد الواقع وكشفه والثورة عليه ، والتطلع إلى المستقبل بما في ذلك من تطلع إلى المدينة الحلم .

أمّا المفتاح ، فهو الصبر :

أيوب – طارق – السماء – رموز الطيور .

وقد بدا ذلك في ستة مواقف في القصائد الآتية :

١ – « احتواء » ، ص ٢١–٢٣ وهي أولى قصائد الديوان ، حيث : أيوب ، وحب العذريين ، وهما قمتان في الصبر ، وجراح النبيين ، وكل عذاب المحبين ، وألتمس البرء إذ مسني الضر ، ثم : الجواد المُطهَّم ، والخيول ، والكرّ والفرّ ، ونفاث الطير .

٢ – « الطريق إلى طليطلة » ، ص ٢٧–٢٨ ، حيث العودة للخيل والسيف ، أما طليطلة فهي العالم العربي المهزوم السليب ، أما طارق فهو الأمل في العودة ، ولعله – في ماضيه – رمز المستقبل :

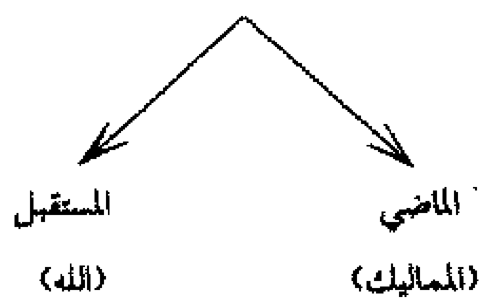
« غير أن يعود طارق فيجمع الكتائب المهلهلة

ويحرق السفائن التي تآكلت »

مع مراعاة مدلول الحرب والسلام في :

« وفي يديه سيفُه وسُنْبُله »

٣ – و « الجواد الذي كبا » ، ص ٣١–٣٥ حيث المماليك ، والجواد الملقى في الجُب (قصة يوسف عليه السلام) ، والحية الرقطاء ، والجواد أدركته الشيخوخة ، وستطلق عليه رصاصات (يذكرنا بالخيل الميري) ، والفحص أثبت مرضه ، ولا أمل إلا في السماء ، هكذا كان الواقع بين :



٤ – « الحضارة » ، ص ٦٧–٦٨ حيث المضمار الوطني : فلسطين ، والقدس ، وختامها :

أ : « آه يا أتباعَ عيسى ومحمد » (الماضي السحيق)

ب : « أنتِ يا قدس جراحٌ تتجدد » (الواقع المعاصر)

جـ : « فمتى الفجر بأعتابك يولد » (المستقبل)

٥- « أقوال أخرى للحلاج » ، ص ٧١-٧٤ هنا الإسقاط والقناع ، وفيها نرى التحقيق والملفات ، وضمير المتكلم ، والحوار - كما قدمنا - وظواهر : الجملة الحالية ، والذئاب ، والاستفهام - كما قدمنا أيضا - واستيحاء النص القرآني :

« لا تبقي إذا ما الليل طال ولا تذر » ص ٧٤

قال تعالى : « وما أدراكَ ما سَقَرٌ لا تُبْقي ولا تَذر » المدثر ٢٨ .

« أنذرتُكُم يوماً عَبوساً يا بني قومي فهل تُغني النُّذر » ؟ ص ٧٤ .

قال تعالى : « أنذرتُكم صاعِقَةً مثلَ صاعقةِ عاد وثمود » فصلت ١٣ ، والليل ١٤ ، وتكررت النذر في : الأحقاف ٢١ ، والنجم ٥٦ ، والفجر في آيات عديدة .

يستوحي الشاعر - إذاً - النبي صالح عليه السلام ، والحلاج ، والشاعر العربي القديم .

٦- « تداعيات ديك الجن » - ص ٩٥ ، أما ديك الجن فهو عبد السلام بن رغبان (٧٧٧ م - ٨٤٩ م) ، ولد في حمص ، وهو من شعراء الشعوبية وكان يفخر على العرب ، وكان متشيعًا ، وقد رثى الحسين - رضي الله عنه - كثيراً . وفي هذا النص نجد « ليلى » ونجد « العشائر » ، و « حمص » ، والاستشهاد بالشعر - كما قدمنا .

ومع إيماننا أن لكل شاعر لغته ، نؤمن بتداخل النصوص وتضافرها وتفاعلها ، إذ لم يقتصر شاعرنا على شعر المرحلة التراثية حيث رأينا في شعره ولغة صدى الشعراء المعاصرين حيث أبو سنة القائل : « تفضي إلى الوهم والمستحيل » ، ويقول شاعرنا :

« آه يا قلبي المستهام » ص ٣٩ ، و « الزمان الرديء » ص ٣٩ ، و « أدمنت لوناً غريباً من الحلم بالمستحيلات » ، و « أن نختار ما بين الموت بأيدينا أو بين براثين الإعصار » ص ٤٥ ، وكأنه أبو سنة في قصيدة « النور » ، أو قوله : ما بين الجنة والنار .

كما رأينا صدى لغة نزار قباني في قوله :

« وكلانا يعرف أن هوانا بحر ليس له شطآن » ، ص ٤٤ .

رموز الحيوانات والطيور والأعلام وصلتها بالموضوع الشعري :

هناك ارتباط شديد بين هذه الرموز والموضوع الشعري عند شاعرنا بجانبي الاغتراب ، والهمّ الوطني .

فعلى مستوى رموز الحيوانات والطيور نجدها تميل إلى صيغة الجمع أكثر من ميلها إلى صيغة المفرد ، وهي :

الجواد : (ص ٢٢ ، ٢٧ ، ٣١) ، والخيول : (ص ٢٢ ، ٢٧) ، والنسور : (ص ٣٩) ، والحية : (ص ٣١) ، والأفاعي : (ص ١٠٨) ، والخفافيش : (ص ٣٩) ، والعصافير : (ص ٣٩) ، والصقور : (ص ١٠٨) ، والغربان : (ص ٤٤) ، والذؤبان : (ص ٤٣) ، والذئاب : (ص ٧٣ ، ١٠٧) ، والثعالب (ص ٨٥) ، وعلى مستوى المفرد الذئب (ص ٧٣) .

وأكثرها الذؤبان والذئاب وهي في ثلاث قصائد كلها مرتبطة بمصر . وعلى مستوى الأعلام نجد من الشخصيات :

طارق وعودته (ص ٢٧ ، ٢٨) ، وامرئ القيس وتوظيف مقولته الشهيرة (ص ١٠٣) ، ولم يهمّش الإله ، والحلاج وتوظيف محاكمته (ص ٦٩) ، وديك الجن (ص ٩٣) ، وصلاح الدين (ص ٥٧) ، ومن المدن :

الإسكندرية (ص ٥١) ، وطليطلة وضياعها (ص ٣١) ، وحطين (ص ٥٧) ، ومن الممالك : المماليك (ص ٣١) .

المعنى بين المباشرة والتوالد :

يتعدد المعنى بين : معنًى مباشر صريح ، وآخر غير صريح فيه من الإيحاء والتلويح ، وعطاء الباطن ما يسمح بالتوالد والتكاثر ، وتعدد العلاقات الداخلية .

وعند شاعرنا نلتقي الجانبين : المباشر ، وغير المباشر من معنًى موحٍ أو رامز ، وتأتي المباشرة — غالباً — في نهاية قصائده كأنها الحكمة المنشودة أو العبرة المبتغاة ، من ذلك ختام قصيدة « أسئلة » ص ٥٠ :

فأوماً إنه القدر !!

وختام قصيدة « ودع الآن ذكر الدُّمي » (ص ١٠٨) :

فإما نكون أسودَ العَرين ِ   وإمّا نصيرُ كأن لم يكن

وهي مباشرة اقتضتها طبيعة الموضوع ، حيث ضياع الوطن . وهناك قصائد مباشرة اقتضتها طبيعتها ، مثل قصيدة « إلى طفل شهير من أطفال الحجارة » - ص ٥٧ .

لكن الديوان - بوجه عام - يوظف الرمز ، والاستيحاء والإيحاء . ويتكون الخطاب الشعري بين : توظيف الاستفهام ، والجملة الحالية ، والتقديم والتأخير ، وتحولات الهمزة من القطع إلى الوصل أو العكس ، والحوار والإيقاع .

الاستفهام :

يفرد الشاعر قصيدة بأكملها عنوانها « أسئلة » ص ٤٧ حيث اتجه بأسئلة إلى الليل ، والروضة والبحر ، هذه الأسئلة هي :

* لماذا يأفل القمر ؟ وكأنه يستوحي حيرة أبي الأنبياء إبراهيم .

* لماذا تسقط الأوراق والزهر ؟

* لماذا يرحل الأحباب لا يبقى لهم أثر ؟

كان السؤال الموجه إلى الليل عن القمر وحال الشاعر أن أحلامه تكتئب .

وكان السؤال الموجه إلى الروض عن الزهر ، وحال الشاعر أن الأشجار تنتحب .

وكان السؤال الموجه إلى البحر عن الرحيل ، رحيل الأحباب ، وحال الشاعر أن الأمواج تصطخب .

وتعددت أدوات الاستفهام بين :

كيف - هل - لماذا - متى - الهمزة

بالصفحات (٢٧ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٨٥)

ويكثر الاستفهام في آخر القصيدة ، ويكون بمثابة تلخيص محتواها ، أو إبراز مضمونها ، كما يكثر من مُفتتحها ، ومن أمثلة ذلك إلى جانب ما قدمنا :

* وهل ينجو المحب إذا رماه بسهمه القدر ؟

* هل الحب يكفي لنعبر درب المستحيلات ؟

* أم تراه يضل الطريق ، يموت غريباً تشيعه قهقهات اللئام ؟!

* كيف تعتاد هذا الزمان الرديء ؟

* فمتى الفجر بأعتابك يولد ؟ (في آخر قصيدة « الحصار » ص ٦٨)

* أ لديك يا حلاج أقوال أخر ؟ (تتكرر في قصيدة الحلاج ثلاث مرات ، ص ٧١-٧٣ ، حتى تختتم القصيدة بالاستفهام) .

* وهل يطيق بعاده في القيد حر ؟

ومن الأسئلة في مفتتح القصيدة « اغتراب » ص ٣٩ :

* كيف للقلب أن يعرف الابتسام ؟

و « الطريق إلى طليطلة » ص ٢٧ :

* من أين نبدأ المسير يا طليطلة ؟

* من أين نبدأ المسير ؟

وبداية قصيدة « أسئلة »

ومنها في آخر قصيدة « مكاشفة » مخاطباً مصر ، ص ٨٥ :

* فهل تراك -- بعدُ -- تُبصرين مخدرين

توظيف الجملة الحالية :

يوظف الشاعر الجملة الحالية توظيفاً نفسيا ولفظيا كما نرى في هذه الأمثلة :

١- سألت الروض ، والأشجار تنتحب

سألت الليل ، والأحلام تكتئب

سألت البحر ، والأمواج تصطخب

وهي أسئلة تشكل فقرات قصيدة « أسئلة » ، وفيها نلاحظ الجملة الحالية اسمية ، وفيها موافقة لفظية ذات مدلول نفسي ، فمما ناسب الليل :

الأحلام ، ومما ناسب الروض : الأشجار ، ومما ناسب البحر : الأمواج . وفي كلٍّ كانت

الأحلام تكتئب والأشجار تنتحب والأمواج تصطخب ، وهنا نجد إيثار الجملة الفعلية الواصفة للدلالة على الاستمرار كما لا تخفى صفات : الاكتئاب والانتحاب ، والاصطخاب .

(٢) في غرفة التحقيق - والأضواء باهتة -

قال المحقق - وهو ينظر في ضجر - (ثلاث مرات)

فليس يضايق المقتولَ تمثيلٌ بجثته - إذا هو قد جزر -

وهي جمل معترضة في قصيدة « أقوال أخرى للحلاج » ص ٧٩ . تبين الحالة العامة لغرفة التحقيق ولنفسية المحقق ولحالة القتيل ، ونلاحظ أن الجملة الحالية هنا أيضًا - اسمية كما نلاحظ أن الجملة الحالية تكون بمثابة الخلفية للمنظر المرئيّ أو الموسيقى التصويرية المعبِّرة .

(٣) حتى لا تنهشه - وهو يجوب البيد وحيدا

إن علينا - اللحظة - أن نختار (ص ٤٣-٤٥)

تقديم المفعول به :

في إطار ما ذكره علماء النحو والبلاغة من مبررات التقديم وفوائده - نجد تقديم المفعول به فيما يأتي :

وكل المصابيح قد أطفأتها الرياحُ - ص ٢١

فيرسل ضوءَه القمرُ - ص ٣٥

داعب عودَه الوترُ - ص ٣٦

حتى لا تنهشه الذؤبان - ص ٤٣

تطاردنا الأحزان - ص ٤٤

فليس يضايق المقتول تمثيل بجثته - ص ٧١

هل تعرف الأمن الذئاب - ص ٧٣

وهل يطيق بقاءه في القيد حر - ص ٧٣

في حين يلتزم الترتيب بين الفاعل والمفعول في قوله :

تشكو عروقُه المحاليل

وهو حين يقدم المفعول به على الفاعل يبدي الاهتمام به ويركز على ما وقع عليه الفعل .

التحول من الوصل إلى القطع :

حين يتحول الشاعر من همزة الوصل إلى همزة القطع - فإن أول أثر ملموس هو الأثر الموسيقي المرتبط بالإيقاع ، لما يحدثه القطع من أثر قوي لا يتحقق في الوصل ، من ذلك :

كيف للقلب أن يعرف الإبتسام ؟

والردة الجاهلية والإنهزام ؟ (ص ٣٩ ، ٤٠)

وأعتقد أن الشاعر لا يقتصر على الأثر الموسيقي فحسْبُ .

بل يتحداه إلى ما يشبه رفع الصوت ، وزيادة النبر للمساعدة في توصيل رسالة .

والدليل على ذلك أنه لم يجد حاجة إلى هذه المكابدة في موقف آخر فجاءت همزة الوصل بلا قطع :

تضنّ أن تجود مرة بالابتسام - ص ٨١ .

الحوار :

قامت قصيدة « أقوال أخرى للحَلاج » - ص ٦٩ على الحوار باستحضار غرفة التحقيق بكامل أوصافها تتخللها الجملة المفتاح :

(قال المحقق ..)

ثم السؤال ، ثم الإجابة الموجزة المعبرة الناقدة العصر والباكية على الحرية والديمقراطية .

وقد ينسب الحوار إلى الغائب : « يقولون » في قصيدة بالعنوان ذاته ، ص ٨٩ ، كما قد ينسب الحوار للمجهول في قصيدة « الجواد الذي كبا » ص ٣١) بالجملة المفتاح : (قيل : ..) ، ثم تختتم الجملة : (قالت الفحوص ..)

وتكون قصيدة « أسئلة » - ص ٤٩ حوارية كلها بجملة تتكرر هي :

(سألت ..)

حتى تختتم القصيدة : فأوماً : إنه القدر

كما يصيح « ديك الجن » — ص ٩٥ ، في جمع العشائر ، ثم تتعدد الأصوات الثلاثة ناطقة بجملة تراثية شهيرة ، أولاها :

أضاعوني وأيّ فتى أضاعوا

وثانيتها : حديث خرافة يا أمّ عمرو

وثالثتها : أرى تحت الرماد

وفي هذا النهج الحواري الشائع في الديوان في ست قصائد من بين سبع عشرة قصيدة نهجٌ يدعو للتأمل ، فهو يتواتر في عدد لا بأس به ، كما يتكرر في القصيدة الواحدة ، كما يدل على وجود الصوت الآخر الذي يجذب انتباه الشاعر ، ويستثير شاعريته ، كما يدل على الحيوية والحياة والثورة والاحتجاج وديمقراطية الحوار وبوادر من النزعة الدرامية .

الموسيقى :

يتصدر المتدارك قائمة بحور الشعر إذ يَرِدُ في أربع قصائد بنسبة ٢٢ ر٢٢٪ ، فكل من الرجز والرمل إذ يرد كل منهما ثلاث مرات بنسبة ١٦ر٦٪ فالوافر و المتقارب إذ يردُ كل منهما مرتين بنسبة ١١ر١١٪ فالخفيف والكامل والطويل إذ يرد كل منها مرة واحدة بنسبة ٥ر٥٪ .

ومن حيث الدوائر العروضية يميل الشاعر إلى البحور الصافية :

المتدارك ، الرجز ، الرمل ، الوافر ، المتقارب ، الكامل

وتقل البحور الممتزجة : الخفيف والطويل .

وتكون البنية الموسيقية في الديوان جامعة بين القالب الخليلي الكلاسيكي مثل : (« الإسكندرية » دائماً ، و « طفل شهيد » ، و « دع الآن ذكرى الدمن » .. وغيرها) ، وقالب الشعر الجديد مثل : « تداعيات ديك الجن » ، و « الحصار » ، و « احتواء » ، وغيرها) .

كما يتنوع الديوان بين القصيدة والمقطوعة ، وتميل القصيدة بوجه عام إلى الإيجاز

والتركيز والتكثيف .

وللتدوير وجود في الديوان مما يولّد طول السطر الشعري مثل مطلع قصيدة « الوجوه القبيحة » — ص٦٣ وفي سائر أبياتها . أمّا القافية فقد تتنوع في القصيدة الواحدة كما هو الحال في قصيدة « الحصار » — ص٦٧ إذ تتنوع بين : الحاء الساكنة والرّاء الساكنة والدال الساكنة .

ويلتزم الشاعر بالقافية المحورية بما يقف ضد مقولة مخاصمة الشعر الجديد للقافية مثلما نجد في القوافي : له ص ٢٧ ، ٥٧ ، والهمزة المضمومة ص ٣١ ، والراء المضمومة ص ٣٥ ، ٤١ ، والميم الساكنة المردوفة بالألف ص ٣٩ ، واللام الساكنة ص ٥٣ ، وغيرها .

دراسة في ديوان « أسرار و أنوار »
للشاعر محمد السيد ندا

اختار الشعر المعاصر منهج الصوفيين نافذة لغوية و وجدانية معًا ؛ إذ نجد المعجم الصوفي واضحًا في التجربة اللغوية والشعرية ، ومتمثلاً في مضمونها .

ومن عنوان دواوين هذا الشعر وقصائده نهتدي إلى المفاتيح ، فنجد في العنوان (نصا مختزلا أو نصا موازيا) ، سواء أ كان ذلك في عنوان الديوان ؛ أي النافذة العامة ، أم في عنوان القصيدة ؛ أي النافذة الخاصة ، أم في العنوان الجانبي للقصيدة أو مقدمتها الشارحة ؛ أي النافذة الأخص .

وبين أيدينا ديوان « أسرار و أنوار » للشاعر محمد السيد ندا ، وهو الديوان الثالث بين دواوينه الخمسة :

خريف قلب ، وأجراس الملل ، وأشرعة البحار المقمرة ، وبستان القلب الأخضر .

العنوان : النص المختزل أو الموازي :

قليلاً ما نجد اهتمامًا بالعنوان ، وقد تناولته في دراسات منذ نحو عشرين عامًا في عناوين قصص محمد عبد الحليم عبد الله ، وعناوين الدواوين والقصائد في كتابي « ديوان الشعر في الأدب العربي » ، وتبيّن لي أن للعنوان وظائفَ ودلالات ، فهو مُظهِرٌ للمعنى ، حتى سماه البعض البهو vestibule منه تدلف إلى عمق العمل الفني ، كما تبين أن العنوان الفني يكون لصيقًا بالنص ، قد يكون جملة منه كما نرى في تكرار السر والنور في الديوان الذي بين أيدينا ، وتسميته باسم القصيدة الأولى منه ، والعنوان مركز مشير واضح دائمًا ، وهنا نجده معطوفًا ومعطوفًا عليه كما نجده منكرا أي نكرة .

والعنوان الجانبي ، أو المقدمة النثرية ذات مَعانٍ ودلالات عند شاعرنا ، تساعد في تأسيس المعنى وشرح التجربة الشعرية كما رأى كثير من النقاد (استراتيجية العنوان – شعيب خليفي ، الكرملي – العدد ٤٦–١٩٩٢) .

والعنوان في هذا الديوان ذو مكونات ومصادر ، وهي :

١- الصوفية ، وهي معظمها ؛ إذ ترد ١٩ مرة بين ٢٢ قصيدة هي قصائد الديوان مثل : « بمداومة الشوق يكون الانعتاق » .

٢- الحديث الشريف ، ويرد مرتين ، وبنيته اللغوية تعتمد على أداة الشرط وفعليها : (من قال لا إله إلا الله دخل الجنة) .

٣- القرآن الكريم ، ويرد مرة واحدة ، هي فاتحة سورة اقرأ ، وهنا نجد ظهور المعجم الصوفي في العنوان اتساقاً مع ما نراه في الديوان بأسره من تيار صوفي ، كما سنرى .

والبنية اللغوية للعنوان الشعري ذات سمات ، هي :

١- الطول ، وهو معظمها (١٩ مرة) ، ويرجع طولها إلى أنها صوفية شارحة .

٢- الإيجاز في شكل جملة شرطية ، وهي اثنتان من الحديث الشريف كما أسلفنا ، و واحدة صوفية .

٣- تكرار كلمة (طوبى) في شكل حكمة (٤ مرات) ، ومنها قرار : « طوبى لمن كملت له صور الجمال ، وتسابقت من أجله رتب الكمال » .

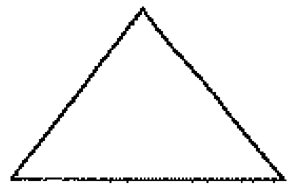
٤- تعدد مكوناته بين : الزمن (الليل) ، والروح (الله) ، والنَّبات (الزهرة والوردة) ، والفضاء (الكون) ، والشمّ (عطر بستان) ، والصوت (الأذكار) .

٥- صلة بعض القصائد بالعنوان الرئيسي للديوان ، مثل قصائد :

« أسرار وأنوار » ، و « يؤنسني علم الله » ، و « دورة الأنوار » ، و « مَنْ » ، و « النور لا النيران » ، و « في أي ليل » ، و « الظلمة والنور حروف » ، و « السر » ، و « هل روح الزهرة صورتها » .

الصوفية والمعجم الصوفي :

ينقلنا هذا المدخل في الحديث عن العنوان إلى الاتجاه الفعلي للديوان ، وهو الاتجاه الصوفي ؛ إذ يدور الديوان حول مثلث قمّته وغايته : الحقيقة ، وطريقه وخطواته : النور



والأسرار . ولا يغيب عن قارئ الديوان قراءة الإهداء ليهديه إلى هذا المثلث ، كما لا يغيب عنّا عنوان الديوان وفهم مدلول سر الأسرار عند الصوفية ، وهو ما انفرد به الحق عن العبد ، كان البحث عن الحقيقة همّا مسيطراً يبدأ من السؤال في عنوان قصيدة : « هل روح الزهرة صورتها ؟ » :

هل ظل الزهرة صورتها ؟ أم أن الظل حقيقتها ، ولماذا نطلق في الكون الأسماء .

ونمضي مع : أصل الأشياء ، والحقيقة ، والسير ، والسؤال :

* تسألني الطفلة ذات الإشراق / يا أبتِ من رب الكون ؟

* فكيف وأين إلهي المقر ؟

* فإن الملاذ الأمين / وعيش السلام انتظاري / وأطمع أن تسكن الروحُ دار المقر .

وهو سؤال ، وإن ذكرنا برباعيات الخيام ، وتساؤلات إيليا أبو ماضي ، إلا أنه سؤال المشوق إلى الحقيقة وهي عند الصوفي دار المقر .

وهل لذلك صلة بشيوع حرف النون في مواقع بعينها : وروحي نصف / وجسمي نصف / فلا أنا طرت / ولا أنا سرت على قدمين / ولم أعرف الآن / هل آن / أو أين أين ؟ / طليقٌ سجين أنا / أنتشي بعنائي .

وهو شيوع يذكّرنا بإيحاء جملة : كن فيكون ، والنون عند الصوفية : علم الإجمال . كما يجعلنا ننتبه إلى رموز مثل :

رمز المرآة : عش الخلوة بالحق / فقام / يصقل المرآة / ذكراً وصفاء .

ورمز العصفور : الدنيا دونك يا عصفور

ورمز النور ، وهو ذو دلالة مهمة عند الصوفية ، أشار إليها العنوان الجانبي في قصيدة « لو

كان ذكرك وردة » ، يقول :

« للحواسِّ الخمس بصائر تبدل مواقعها حسب مقتضى الحال ، لأن مصدر حسها وبصرها النور الذي في الصدور » .

ذلك أن الرؤية ، كما ذكر الراغب الأصفهاني في « مفردات القرآن » : هي إدراك المرئي ، غير أن ذلك أضْرُبٌ هي :

١- الرؤية بالحاسة مثل : لترونَّ الجحيم .

٢- الرؤية بالوهم والتخيل : أرى أن زيداً منطلق .

٣- الرؤية بالتفكر : إني أرى ما لا ترون .

٤- الرؤية بالعقل : ما كذب الفؤاد ما رأى .

أمّا الرؤية عند الصوفية ، فهي المشاهدة بالبصر لا بالبصيرة ، أمّا عند شاعرنا فإن « النور الذي في الصدور » ، هو ما يراه الفؤاد ويكذبه أو يصدقه ، والنور عند الصوفية : كل وارد إلهي يطرد الكون عن القلب :

– فلما شربت الرُّؤى والظلال هتفت وحقّك ما أرْوَعَه وتكون قصيدة « دورة الأنوار » ذات أهمية ؛ ففيها :

الخيمة الزرقاء ، والمصباح ، والنجم ، والبدر ، وفي خيمتي أنوار . وفي غيرها : جزيرة أنوار ، وخيمة نور ، وهالة إشراق ، ودفق النور ، ومدد من الأنوار ، والنور أشرقا ، نور الحقيقة ، وطيف نجم الهدى ، فأحتضن النور وصلاً وحبا ، وأسطع نوراً ، ورُوحي من النور ، ونوراً ونجوى ، والمناق النور ، والكون كتاب مفتوح عطر المعرفة النورانية ، وفي مجال الضوء ، وأسكنني صفاء النور . كما نجد قصيدته « الظلمة والنور » حيث : المعرفة النورانية ، والظلمة والنور حروف ، وفي ختام دورة الأنوار :

– واقرأ حروف النور / في سورة الرحمن

والغريب أن قصيدة العنوان خلت من لفظي : نور أو نار .

وقد أشرنا من قبل إلى أهمية النور عند الصوفية ، وقد انشغل الشُّرّاح بمعاني : الزيت والنور

والنار ، والشجرة الزيتونة ، والمشكاة في قول الله تعالى ، وقالوا إن الشجرة الزيتونة شبيهة بالفكرة لأنها قابلة للنور بذاتها .

أمّا الزيت فشبيهة بالحدث ، وهكذا شرح ابن سينا رموز الزيت المضيء ، والنور على النور ، والمصباح أي العقل بالفعل ، والنار أي العقل الفعال ، كما شرح نصير الدين الطوسي المشكاة التي هي العقل الهيولاني .

وذلك كله مرتبط عند الصوفية بالعشق الذي هو في الدنيا : عشق وشوق ، وفي الآخرة : عشق فقط ، وله درجات حسب درجات الزاهد والعارف .

والرؤية التي في الصدور هذه ساقت الشاعر إلى مثل ما نراه لدى الرومانسيين من تراسُل الحواسّ والمدركات مثل :

* ويشربني العطر في الورد طلا
* فلما شَرِبْتُ الرُّؤى والظِّلالَ هَتَفْتُ وحَقَّكَ ما أَرْوَعَهْ
* تصحو الأنغام مع الألوان نشيداً عطريَّ التسبيح .
* إذا كان الأريج اللونَ أنظره / أو أنَّ اللون من روح الأريج أشمه / فأتوه في عَبَقٍ من اللون البهيج .

فهنا نجد حقولاً للمعنى بين :

الرؤى بين البصر والبصيرة ، والشم حيث : الأريج والعطر والعبق ، والذوق : الشرب ، والسمع : الأنغام ، والبصر : اللون .

فهذا التراسل بين المدركات والحواسّ وسّع من دائرة اللون فجعلها مشموماً ، كما جعلها رائحة : تتفرد لوناً رائحة أو تتبدد ألوان من نغم وعطور / وضياء يفترش الدَّيْجور .

* فاكهة من كل الألوان / دفق النور / وتلون الأزهار في ربواتها وعند الصوفية أن التلوين: تنقُّل العبد في أحواله ، وهو مقام من المقامات .

وهكذا يرتبط اللون بالشم والفاكهة والسماء والزهر ، ويكون للون الأبيض المكان المقَدّم ؛ إذ هو رمز الصفاء والنقاء .

معجم الشاعر :

قلنا إن ثلاثي : الحقيقة ، والنور ، والأسرار ، هو محور التجربة الشعرية عند شاعرنا محمد السيد ندا ، والآن نقف أمام المعجم الشعري عنده ، ونجده صوفيا خالصاً ، يدور أكثره حول :

النور ، والأسرار ، والبستان ، وما البستان إلا الحقيقة والمقر . وأكثر الألفاظ هي : النور والأنوار ، تشيع شيوعاً واضحاً ، وتليها كلمة : البستان ، أي دار المقر ، تليها كلمة الأسرار .

ثم نجد شيوعاً بدرجة أقلّ من شيوع هذه الكلمات في الكلمات الآتية :

الذكر والأذكار ، الوجود ، الطير ، الربّ ، الزهور والورود ، الحقيقة ، التسبيح ، الدعاء ، الحظوة ، الخلوة ، المريد والورود ، الروح ، الصحو ، قصر القرب ، الوصل ، الريحان ، الهم والغم ، القرب ، الحال ، الشيخ ، علم الله ، الإشراق ، عين اليقين ، الروح والجسد ، القدوس ، الزمن الأبدي ، الذات ، العتبات ، باب ، الأحكام ، الاشتمال ، دار المقر ، البصيرة، المعرفة الربانية ، فلك الأنوار .

ومن سيطرة كلمة البستان هنا نجد ديوانه الآخر (بستان من القلب الأخضر) . وهذا المعجم الصوفي عنده جدير بالتأمل عند قراءة الديوان ، من ذلك أنه في ديوانه الآخر يقول لأحد أقربائه :

صوفي أنت ولا تدرك أنك من أرباب الأحوال / حَضْرَتُكَ الحُبُّ وَ وِرْدُكَ إرضاءُ الأحباب .

وفي تأمل معاني مصطلحات الصوفية كما أوردها الجرجاني (٧٤٠-٨١٦ هـ) في آخر كتابه (التعريفات - الحلبي ، ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨ ، ص ٣٣٣) نقلا عن « الفتوحات المكية » لابن عربي ، نجد من بعض ما ورد في الديوان الذي بين أيدينا مصطلحات صوفية لها أهميتها مثل :

الوارد : وهو ما يرد على القلب من خواطر محمودة بلا تعمُّل .

والتجلي : وهو ما ينكشف للقلب من أنوار الغيوب .

والحال : وهو ما يرد على القلب بلا تعمُّد .

والمريد : وهو المتجرد عن إرادته ، وقال أبو حامد : هو الذي فُتح له باب الأسماء ودخل في

جملة المتوصلين إلى الله بالاسم .

والمقام : عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام .

والحقيقة : وهي سلب آثار أوصافك عنك بأوصافه بأنه الفاعل بك فيك منك لا أنت .

والسر : سر العلم بإزاء حقيقة العالم به ، وسر الحال بإزاء معرفة مراد الله فيه ، وسر الحقيقة ما تقع به الإشارة .

والسِّتر : ما يسترك عما يضنيك ، وقيل غطاء الكون .

والخلوة : وهي محادثة السر مع الحق .

وهذه المفردات مع غيرها مفتاح فهم التجربة الشعرية في ديوان « أسرار وأنوار » للشاعر محمد السيد ندا لشيوعها فيه .

محمد عبد القادر و ديوانه الشعبي
« طرح البحر »

تطور جديد في شعر العامية يتخلّق على ضفاف شاعرية الشاعر البورسعيدي محمد عبد القادر في ديوانه « طرح البحر » ، في إضافة شعرية جديدة لحركة الشعر الشعبي في بورسعيد ، وحركة الشعر الشعبي في مصر .

يدور الموضوع الشعري عند محمد عبد القادر حول محور يمكن إيجاز القول فيه بأنه (الجذور) ؛ ذلك أنه – مثل أي شاعر حكيم – مولع بالتأصيل والامتداد في التربة بعناد وإصرار ، بحثًا عن الجذور ، جذور بيئته الأثيرة لديه ؛ بيئة بورسعيد ، في إطار البيئة الكبرى ؛ بيئة مصر ، بل بيئة الإنسان في كل مكان .

وحين يصل إلى (الجذور) في بيئة بورسعيد نجده في مفتتح الديوان يكشف اللثام عن مصرية الملامح في مواجهة العناصر الدخيلة :

من « اللكنة الفرنسي » ، و « ماشية الجند التراكوه »

وفي إطار الجبروت والقهر حيث :

السُّخرة صخرة فوق صدورنا ..

من بدايات التعارف لانتهايات التآلف

وإذا كانت هذه البداية الحديثة لبورسعيد ، فإن هناك حياة تراثية لها توصّل معنى البيئة وتوغلها في التاريخ حيث تنّيس :

تنّيس كان فيها الناس

بتحب لبعض الخير

هكذا يضع أيدينا في البداية على ملامح رؤيته الشعرية والفكرية معًا ، حيث ينبهنا إلى أهمية الجذور ، سواء أ كانت في العصر الحديث أو العصر التراثي لمدينة دخلت التاريخ ، وأحبها شاعرنا وهام بها هيامًا جعله يستحضر حركة البيئة ، وصوتها ، ولونها ، ومذاقها ،

ملتفتًا لمظاهر التغير فيها ، من خلال موازنات فنية ذكية واعية ، بين قديم شفاف صادق شريف نقي ، وحديث تتبدل فيه كثير من القيم ، وتتغير كثير من المعايير ، وهو بين هذا وذاك .

(لا ينسى أن بورسعيد هِبَة البحر الأبيض المتوسط) ، ومن أجل هذا سمى ديوانه « طرح البحر » ، تأصيلاً للمكان وتحديدًا للزمان ، وتأكيدًا للهُوِيَّة :

« أنا هيكل أمي على جلد أبويا »

والشاعر لا يقع في الموازنة بين قديم وحديث ؛ لأن ذلك ليس هدفًا مقصودًا لذاته ، بل إن النقد الشاعري والتهكم الفني ، والاحتجاج الواعي هو القصد والغاية ؛ لذا نراه ملتفتًا إلى المظاهر الحديثة في البيئة ، ومن وراء ذلك نجد فكرًا يفكر ، ورأيًا يعلو صوته ، وحكمة تتجسد كحِكَم الفلاسفة والصوفية ، وفي (بانوراما) حضارية وفكرية تحكي مسيرة ، وكفاحًا ، ومواقف ، و وجهات نظر :

« السخرة ، والكرباج ، والغربه ، والصياد ، وكنّيس ، والخديو ، والسواري ، والفنارة ، والصولدي ، وأوجينا ، وبالأس ، وأسماء ، وأعلام ، وحارات ، والفرما ، وأشتوم ، وبيللوز ، وبحر الجميل ، والسيّاح ، والنبي ، وحارة العيد ، والطيارات الورقية ، والبلطي ، والبشنين ، والمآذن ، والبرديه ، وخوفو ، وأبو الهول ، والهرم ، إلخ » .

حتى يصل إلى معارك البقاء وما صحبها في هجرة خارج المدينة :

تلات هجرات — هجرة وكنا ضعاف ساعدتينا

وهجرة وجينا نخاف عاقبتينا

وهجرة فيها طوّلنا .. سامحتينا

ولا يغيب عن باله المكوِّنات البشرية للبيئة البورسعيدية والابن البورسعيدي :

هاللوا الشراقوه — جونا المنازله .. صارت سودّه والدنيا زايطه .. يا جدي ناسب من الدمايطه .. قصوا المدينة — نص لجدودي — ونص تاني خارج حدودي فيه اليهودي ، ويا الإيطالي جنب الجريجي والرأسمالي .

منذ نواة المدينة ، التي كبرت شيئًا فشيئًا :

وابني لنا دوره – وبكره تكبر وتبقي حاره

وقمتي يا مينة سعيد الجديدة

حتى يصل إلى الوعاء الأعم ، وهو المصرية :

. مصري أنا – وتوب الصدق بارتاح له ويرتاحلي

بما فيها من ملامح الأصالة والنقاء ومنزلة الجد في الأسرة ونموذج المرأة المحبوبة التي هي مصر :

وأحبك تبقي سناره

وطعمك حب مش حرمان

في كل مكان من الدنيا .. تلاقي الناس بتتشعلق ف أوطانها

وانا بلدي يطول عمري .. ما دام شابط في أفطانها ..

حتى يصل إلى صورة المرأة المصرية الأصيلة :

وانا ابن الولية

اللي تعجن وتخبز

وتغسل وتطبخ

وتولدنا واقفه بدون قيصريه

وهكذا يتدفق الموضوع الشعري عند الشاعر البورسعيدي محمد عبد القادر واعياً ، عميقاً ، موحياً ، دالا ، متنوّع العناوين بين :

اللقاء – الميلاد – السبوع – الربابة .

وفي تأمّل هذه العنوانات ما يتجه إلى محور الموضوع الشعري عنده الموغل في الجذور ، في مرآة الحاضر والمستقبل ؛ ولهذا نراه يتجه للسؤال حيناً ، والتقرير حيناً حول الهُويّة :

أنا مين – صياد بحر الجميل – ذكري من الذكرى – بردية ..

وحول المعاناة ، والنظرة للمستقبل :

« الموت بالحيا – النبوءه – حدود – طائر السمان – رحال » .

وهو يركز تجربته النقدية الحادة حول مواجهة انحراف إنسانيته . وبين عنوان التجربة الشعرية عند محمد عبد القادر وصدق التجربة الشعرية وما فيها من أدوات فنية وفكر وشعور – تراه صاحبَ فِكْر شعري أو شعر فكري – إذا جاز التعبير – لا يصرخ ، ولا يخطب ، ولا يقرِّر ، ولا يفترض في قارئه كسلاً فكريا ، أو خمولاً ذهنيا ، بل يحاول جاهداً أن يفكِّر بذكاء وفطنة حول محاورة الأشياء والأحداث .

فإذا ما انتقلنا – بعد الموضوع الشعري – إلى الشكل الفني بما فيه من أدوات فنية : ظاهرة أو خفية – نجد أنفسنا أمام شاعر قادر على استخدام أدواته ، ألوف للصياغة الشعرية الفنية ، مجافياً بين قلمه والمباشرة والتقرير ، والخطابية ، مؤاخياً بين شاعريته و : الدلالات الهامشية ، والمعاني الجانبية ، والإيحاء الناطق ، والرمز المعبِّر ، والخيال المحلِّق ، من صور كلية متآزرة نامية ، فيها من الابتكار الكثير ، ومن موسيقى تتلاحم مع ملامح التجربة الفنية علوّاً ، وانخفاضاً ، همساً وجهراً ، ظهوراً وخفاءً ، وزناً وقافية ، ومن تركيب لفظي تتحرك فيه المقدرة في إطار من الانسجام مع التركيب .

إن أهم مكوّنات التجربة الفنية في القصيدة الغنائية تبدو في الأبنية الموسيقية الملائمة لجوانب النص الشعري ، من ذلك ما نراه في :

أ – الملاءمة الصوتية :

حيث نجد الشاعر يستمد من معجمه اللّغوي ما يستطيع أن يوظفه لإحداث هزّة فنية ، ولذة شعورية نتيجة تحقيق نوع من التوافق بين الأصوات دونما تكلّف أو تعسّف أو افتعال ، ويبدو ذلك في موازنتنا بين مكونات هذه التراكيب :

* السُّخره صخره فوق صدورنا .
* من بدايات التعارف لانتهايات التآلف (ص ١٠) .
* جدي البدائي عايز يعافر .. عامل فدائي والظلم كافر (ص ١٣) .
* قالوا الفناره هي الأماره .. عليت يا جدي أول إشاره (ص ١٤) .
* نص لجدودي ، ونص تاني خارج حدودي (ص ١٥) .

ب – تداعيات القافية :

ويتمثل هذا المظهر الموسيقي في وجود قافية داخلية تكسر رتابة القافية الزجلية ، أو القافية

الفصيحة ، ويبدو ذلك في تتابع حروف القافية دون « سيمترية » ، وهنا نجد القافية تسلمنا إلى مطلع البيت التالي لها ، مثلما في قوله (ص ١١٩) :

يلموا في الجفاف لونس

بروتس وارتحل فينا

وخُفنا منا بعضينا

بنتقابل بلا إمكان

ونتواعد على الكتمان .

ويكون هذا المقطع استمراراً لشيوع حرف السين في الأبيات السابقة له (ص ١١٨) ، ففي هذا المقطع نجد تعامل الشاعر مع الرباط الإيقاعي عن طريق تداعيات صوتية موسيقية منطلقة من حرف الروي (السين) في آخر البيت الأول ، فيسلمه ذلك للبدء بهذا الحرف في البيت التالي ، فإذا ما انتهت القافية إلى حرف الروي (النون) في البيت الثاني أسلمه ذلك إلى حرف النون في مطلع وختام البيت الثالث ، ثم في روي البيتين الرابع والخامس ، لكن على نحو يوحي بنهاية المقطع ، لذا تكون النون ساكنة في أعقاب النون المتحركة .

ومثل ذلك ما نجده في مقطعين متتابعين (ص ١١٦) ، حيث يكون الروي حرف الفاء ، فالهاء ، ثم يختتم بالنون المكسورة ، يليه مقطع رويه بالحرف المشدد ، فالهاء ، ثم يختتم بالميم الساكنة ، وهكذا تتداعى القافية كتداعي المعاني فيسلم بعضها إلى بعض .

الحيل البديعية :

وهذه التداعيات في القافية أدت إلى وجود ظاهرة أخرى ، تستعين بحيل فنية نابعة من علم البديع ، الذي أسيء استخدامه في عصور عربية سالفة ، حينما أسرف الشعراء فيه وتصنعوا وتكلفوا وبالغوا ، فسقطوا في الإسفاف الفني .

أما محمد عبد القادر — شأنه شأن شعراء العامية — فيستخدمون هذه الظاهرة (خفة دم) — إن جاز التعبير — لأن استخدامها مستمد من بديهة رجل الشارع ، ومن الفطرة الشعبية التي تستجيب للموقف على نحو ما يشاع من تعبير (القافية حكمت) .

نجد ذلك عنده (ص ١٧٠) حين يقول :

أبويا اللي خافك . يا بختك بخوفه .. يا بختك بخوفو ، وبالأهرامات

ذلك أن الحس الدرامي الشعبي جعله ينطلق من مادة (الخوف) ، بدلالتها المستخزية المنهارة الضعيفة المستسلمة (في الفعل الماضي) خافك والمصدر المجرور بخوفه . ينطلق من هذا إلى النقيض ، فبدلا من الانهيار ، الضعف ، والاستسلام نجد :

الاعتذار ، والقوة الحضارية في نفس البناء اللفظي مع اختلاف الصيغة ، حيث نجد هنا كلمة : خوفو بدلالاتها ومحاورتها للأهرامات .

ولهذا يمضي الشاعر مع تناقضاته المقصودة بوعي فني في الأبيات التالية ليكتمل الموقف الدرامي عنده ، فيجعل الصمت أبلغ من الكلام ، حيث يوازن بين صمت (أبو الهول) الذي هو (زعيق) وخرس الأب الذي هو (كلام) ، وهكذا يوظف الشاعر صنوفاً من البديع ، يسميه البلاغيون حيناً الجناس التام أو الناقص ، كما هو واضح في مادة :

« خاف — خوفه — خوفو »

ويسمونها أحياناً طباقاً ، كما هو واضح في التقابل بين مادتي :

(بيزعق) ، و (السُّكات)

و (أخرس) ، و (الكلام) .

ومن جوانب التجربة الفنية عند محمد عبد القادر حسه الشعبي الصادق وثقافته التاريخية ، والاجتماعية والسياسية والاقتصادية على المستوى الشعبي ، كما ألممنا في دراسة الموضوع الشعري عنده ، وقد أسلمه ذلك إلى ظاهرة فنية ، هي :

حسن توظيف المثل الشعبي

حيث لا يجيء التوظيف مجرد استشهاد ، كما يصنع الخطباء في خطبهم ، بل يجيء بمقتضيات المعنى ولوازم الشعور ، من ذلك الاستيحاء التراثي للمقولات والأمثلة الشعبية الواضحة فيما يلي ، بما يلائم الموقف ويناسبه :

هانشيل دا من دا يرتاح دا عن دا (ص ١٣) .

ويجيء المثل كأنه صوت شعبي يحكم في قضية : تسلط الغرباء والمستعمرين على الشعب المسكين :

يا مدره هالي .. يا قدره ودي (ص ١٤) .

كأنه الصوت الشعبي الذي يحكي طبيعة الإنفاق والتبذير عند المجتمع البورسعيدي .

لسانك حصانك يا تركب لسانك وتمسك لجامه

يا تركب زمانك وتبلع كلامه

لأن الحديث عن الكلمة ، كلمة الشاعر الصادقة . وبالمناسبة نجد الشاعر حريصاً على بيان دور الكلمة عند الشاعر ، فهو يذكر ذلك في قصيدة « حدود » (ص ٨٤) :

الشعر كان الهدوم

وكان غموس اللقا

الشعر علمني أعوم وأديّا متكتفه

كذلك قصيدة « حرية المدافن » (ص ١٣٠) حيث قبور الشعراء ، يزورهم شاعر ويتم التناشد بين الأحياء والأموات ، مع استدعاء رمز الحلاج ، وأهل الكهف ، حيث لا يموت لسان الشعراء المر ، إلا إذا طاله الدود .

الصورة الشعرية

وأروع مظاهر التجربة الفنية عند شاعرنا تتمثل في الصورة الشعرية التي لا تجيء عنده (جزئية) مبتورة ، بل تجيء (كلية) تصور الموقف بوجه عام .

ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن الديوان يمثل كتلة متكاملة هي الصورة الكلية ، وأحيل القارئ الكريم لقراءة الديوان ، ليجد أن الديوان في بنائه العام مجموعة صور متكاملة ، ويكفي أن يقرأ القارئ الفاضل قصائد :

صياد بحر الجميل ص ٤٤ — الموت بالحيـا ص ٦٥

النبـــوءه ص ٦٨ — برديـــه ص ١١٢

ذكور النحل ص ١٦٧

وغيرها ليلتقط بصدق ما أقول .

هي و هو في مدائن البحار
دراسة في شعر وفاء وجدي

يبلغ العمل الأدبي أقصى غاياته بالتعامل الفني الدقيق مع الكلمة ، تلك الكلمة التي هي أساس البناء ، وجذور الشجرة التي تثمر عملا أدبيًا متكاملاً .

وهذه الكلمة هي التي تحمل تصوّر الشاعر ، وتترجم رؤاه ، مهما كانت بساطة نظرته ، ومهما كانت بساطة الموضوع المعالج فنيًا ، ولعلنا بذلك نتفق مع تلك الإشارة التي يوردها « ليوناردو دافنشي » الذي يشير إلى طريقة مبتكرة ، برغم كونها قد تبدو تافهة ، بل مثيرة للضحك ، إذ رآها تحث العقل والخيال على الابتكار ، ويشرح ذلك في قوله :

« إذا ما رحت تتفحص جدرانًا ملطّخة ببُقَع مختلفة ، أو أحجاراً من أنواع مختلفة ، فإذا ما احتجت إلى ابتكار تصوّر لمكان ما استطعت أن ترى هناك ، وبشتى الأشكال ، مثيلاً لمناظر طبيعية مختلفة ، تزينها الجبال والأنهار والصخور ، والأشجار ، والسهول الشاسعة ، والوديان والهضاب .. ومعارك وحركات سريعة لأجسام غريبة ، وتعابير وجوه .... إلخ .»

ويمضي في ذكر ما يمكن أن يسفر عنه تأمّل البقع على جدار ، أو وجود رماد نار ، أو غيوم ، إذا ما تفحصها الإنسان الفنان ، فإنها تحث عقله على ابتكارات مختلفة . يقول :

« ذلك أن الأشياء الغامضة تحث العقل على ابتكارات جديدة .»

وفي ضوء ما يسفر عنه خيال « ليوناردو دافنشي » ، المستوحى عن الأشكال العفوية للمجالات المذكورة في حديثه نجد أن قدرة الشاعر على أدوات تعبيره واستعانته بخياله يجعلان له جوًّا مهيئًا للخلق والإبداع والابتكار ، بفضل تمعّنه في رؤيته ، ليستخلص منها مضموناً مبتكراً (١١٤) .

ولكن : من المهم ألا يغيب عن فكر الشاعر أن الصوت الشعري ، وأن الكلمة لديه ليست كلمة مرتدة إلى فطرتها البدائية عند شعوب الأرض في العصور البدائية ، أي أنها ليست مجرد « صراخ » ، بل إن الكلمة ذات إضافة وذات إشعاع بما ترسمه من صور وما تعبر عنه من معنى .

وحين نحاول أن نطوف في عالم الشاعر اليوم لنرى تجربته مع الكلمة علينا أن نقف على موقع « ضميره » في شعره ، وأقصد بضميره هنا ضمير المتكلم ، أو ياء المتكلم ، وتفاعلهما وتعاملهما مع الطرف الآخر ، هو ، أو هم ، أو هي ، أو هن .

كما أن علينا أن نقف على نظرته لماضيه وحاضره ومستقبله ، من خلال مدينته الواقعية والشعرية ، على حد سواء ، أي مدينته التي يراها بعينه ومدينته التي يحلم بها ، وذلك في إطار سفره ، أو رحلته إلى المستقبل ، إلى الغد .

ونحاول هنا أن نطبق ذلك في دراسة لشعر وفاء وجدي من خلال أعمالها الشعرية :

— « ماذا تعني الغربة » ، القاهرة ١٩٨٦ .

— « الرؤية من فوق الجرح » ، القاهرة ١٩٨٨ .

— « الحرث في البحر » ، القاهرة ١٩٨٥ .

— « ميراث الزمن المرتد » ، القاهرة ١٩٩٠ .

إن في دراسة ما يتردد في ديوانها من صور التعبير وأنماطه ، ما يقفنا على الكلمات المفاتيح في هذا المجال ، وهي :

— كلمات في عالم ضمير المتكلم وضمير الغائب .

— وكلمات في مجال البحر ، حيث المدينة التي تحلم بها الشاعرة .

أنا و هو و نمطية التكرار

إن التكرار عند الشاعر لا يمرُّ دون دراسة متأنية من قارئه وناقده على حد سواء ؛ فالتكرار قد يؤدي جانبًا إيقاعيا في النص ذا صلة بالوزن ، وذا صلة بالمعنى ؛ إذ يُكسب التكرارُ الكلمةَ معنًى جديدًا ، حتى قيل بحق إنه قد يحييها وقد يميتها [١١٥] .

لقد تحدث النقاد الغربيون عن التكرار الاستهلالي anaphora ، والتكرار الختامي epiphora ، وتحدث النقاد العرب القدامى عن التكرار فجعلوه إمّا : للتأكيد ، أو للتهويل ، أو للوعيد ، أو للابتكار ، أو للتوبيخ ، أو للاستبعاد ، أو في مجال العاطفة ، وجعلوا له مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها ؛ إذ رأوا أن يكون التكرار « لنكتة بلاغية » [١١٦] .

فماذا عن تنوّع طرق الخطاب وتكراره عند الشاعرة وفاء وجدي ؟

ماذا عن تكرار « الأنا » عند الشاعرة وفاء وجدي في قصائدها ؟ هل هي « أنا » الصوفية ؟ تلك الأنا التي تتوحد مع العالم من حولها بما فيه من كائنات ؛ إشارةً إلى وحدة العالم ماديا ، وإنسانيًا .

إن الصوفي يقيم حوارًا بين « أنا » المذكر من ناحية ، و « أنا » المؤنث من ناحية ثانية ، كما هو حال الصوفية في حالات وَجْدهم وعِشْقهم الصوفي ؛ وصولاً إلى الوَحْدة مع الكون . أما إذا غادرت « الأنا » إلى ضمير الغائب فإنها تتحدث عن قابيل وهابيل وصراعهما حول المادة في قصيدتها « الدينار » .

وإذا تساءلنا عن موقع هذه « الأنا » عند وفاء وجدي – لكانت الإجابة بالإيجاب . ويمكن الوقوف على أمثلة لذلك من دواوينها ، بدءًا بديوانها الأول « ماذا تعني الغربة » ، الذي يسجل إنتاجها خلال أعوام ١٩٦١–١٩٦٦ ، ونمضي مع دواوينها التالية .

والملاحظ أنه لا تكاد تخلو قصيدة من توجيه الخطاب إليه من « أنا » الشاعرة في شكل « أنا » ، أو ياء المتكلم ، وها هي في أول بيت في ديوانها تقول :

هذا الذي تخفيه عني

لتثير في نفسي التلهف والتمني

وفي مقابل ياء المتكلمة نجد كاف المخاطب كثيراً :

متألقًا في مقلتيك – عيناك – لؤلؤك – أشواقك – على شطيك النار – إليك – هواك – أنتظرك .

في حين لا يغيب المعادل الآخر و هو « أنا » الشاعرة :

لؤلؤي – أما أنا – أعود – شفتاي – عيناى ، يداي – أنا لهيب – أعيش – ألقالي – غرفتي – واحتي – تبّعي الهدار – مرآتي – بكفي – بعيني – معابدي .

أو يتوحدان : التفتنا – يا صاحبي – رفيقي – إلفي – حلمنا – ليلنا – يا نجمي .

وفي ذلك نجد توحد الضمير بين : المتكلم والمخاطب .

أو يظهر هذا الوجود بين : أنا وهو في شكل الخطاب الموجّه ، فمعظم خطاب الشاعرة موجّه إليه :

لا تقلها

أصبحت جوفاء لا تحمل معنى

أصبحت كالقالب لا يمنح أمناً

لا تقلها

لستُ أبغيها طبولاً تصخب

ويصل هذا الخطاب إلى التوحُّد :

إلفي

الروعة تكمن فينا ، في الإحساس المبهَم

الروعة كل الروعة تكمن في جوهرنا المبهَم .

أو يأخذ شكلاً من الحوار بين الطرفين : « أنا » الشاعرة ، و « هو » :

دعني أقصّها عليك

ممجوجة روايتك

أطفئ لنا المصباح ربما ننام

ها أنت قد نسيت عهدنا

حين التقينا منذ ليلتين

وتصل إلى قمة الأنا الصوفية في ديوانها « الحرث في البحر » ، وتجعل قصيدتها الأخيرة صوفية صافية بعنوان « سكون » ، كما سنرى في جانب منها في آخر دراستنا لها (١١٧) ، قبل أن تصدر ديوانها السادس « رسائل حميمة إلى الله » سنة ١٩٨٦ .

غير أن أنقى صورة لمواجهة « أنا » الشاعرة مع « هو » تبدو في قصيدتها « قراءة في نفس يوسف الصّديق على باب السجن » ، حيث يبدو فيها « باب » الولوج إلى عالم الأسرار والباطن ، كما يبدو « السجن » الحائل بين الأحباب ، وهو ليس سجناً ماديا فقط ، بل هو السجن الروحي ، ثم تبدو رموز الأعداء في : « الذئب » ، و « امرأة الفرعون » ، « ومن قطّعن أيديهن » ، و « الصخور » ، و « السنوات العجاف » ، و « ضمّني أبي » ، و « سنوات القحط » .

وفي مقابلة ذلك كله نجد :

النور – والسر الواصل ، وتأويل الرؤيا – ويشف – والوجود النوراني – والعاشق والمعشوق – وسيد القلب – والفيض وقميص المحبوب – والعطاء – والوجد – والغناء – ومفاتيح الحكمة – وأدركني (مكررة ثلاث مرات) .

وهي قصيدة جديرة أن نقف عند شاهد منها في آخر الدراسة (١١٨) .

وفي هذا الديوان « الحرث في البحر » نمضي مع ثنائية : « أنا » و « هو » فنجد عناوين القصائد ، وهي ذات صلة وُثقى بعنوان الديوان كالتالي :

« يجمعنا البحر » – « الحب الأوحد » – « أغنية لعينينا » – « الحب ومواجهة العصر » – « عتاب » – « الحب لك » (وهي على وزن المُلْك لك بما فيها من إذعان وتسليم) – « كم أهواك » – « مفترقان » – « أبحث عن عينيك » – « ذكرى » – « أسكن في عينيك » – « مواجهة » .

وفي هذا الديوان – كما في سائر شعر الشاعرة – نجد قطبي الرؤية الشعرية ، أو الصوفية مع

الأنا الصوفية ، حيث :

ياء المتكلمة ، أو أنا الشاعرة	كاف المخاطب أو هو
حين تكون بصدري	كيف تكون رؤاك
كيف يكون شعوري	حين تحرك عينيك
يسرع نبضي	حين تطل بعينيك
تتعلق عيناي	أعرف أنك
يسري في جسدي	حين أراك تفكر
أشعر أني	هل أعطيتك أحلامي
أملك	تداعبني عيناك
تغسلني تلك النظرة	لك
أغرق في سبحات خيالي	تعود إليك طمأنينتك النشوى
	إنك
تخطف مني آخر أشعاري	إنك أنت الحب الأوحد
تداعبني	في عينيك
تأخذني	أتلمس أوديتك
عمري	هو الحب ذاق الذين أحبوك
تاريخي – هناءتي	قلبي جواه
عذاباتي ، شعري ، تكويني	الحب لك
جمالي ، كلماتي ، وجودي	الحب لك
يا طيري	لك .. لك .. لك
أنا	أبحث عن عينيك

ويأخذ خطابها إلى « هو » شكل النداء :

يا أغنية القلب الباكي
يا من يتغنى بالأحزان
حبيبي

أو شكل الاستفهام بمعظم أدواته :

أسائل حيرى :

لماذا يضيع الحب بحبك ؟

فهل يملك العاشقون الرجوع ؟

هل تملك أن تخرجني من سجن الأحزان ؟

فأي عزاء ؟ وأي انتصار ؟

هل تسألني ثانية ، كم أهواك ؟

أ تدري ؟

ما هذا السر الكامن في عينيك ؟

أم أن داءك لا يستجيب لأي دواء ؟

ولماذا أبحث عن عينيك ؟

فماذا تراني أنت ؟

كيف تراني عيناك ؟

وتتكرر أدوات الاستفهام في قصيدتها : ذكرى . وهي تربط ذلك بمهمة الشعراء في قصيدتها : من زاوية الرؤيا ، في ديوانها « الحرث في البحر » ، كما ذكرت في مطلعها (١١٩) .

وتتنوع صور الخطاب إلى جانب « الأنا و هو » في مجالها الصوفي إلى صور أخرى ؛ حيث تؤكد أن « الأنا » هي إحدى سمات الشاعر الحديث ؛ لأنه يجعل « الأنا » مرآة تشمل ما حوله وتصور معاناته إزاء ثنائية المادة والروح بما فيهما من متناقضات ، فالأولى ، وهي المادة من خصائصها :

الاقتراب – الجمود – السمة النفعية .

ومن صفات الروح : الخيال – والحركة – والحرية

مما يسلم الشاعر إلى روح الاغتراب ، وهكذا تطورت الأنا الصوفية عند وفاء وجدي إلى « أنا » الشاعر الحديث الذي يعاني من « الاغتراب » ، ويبدو ذلك من موضوعات قصائدها ؛

« الدينار » – « الليل له نصفان » – « حتى لا يأكلنا الضبع فرادى » – « الحرث في

البحر » — « قيود » — « المرايا » — « هل يقتل الحزن الجواد » — « من يغتال النهر » — « انتظاراً لسيل العرم » — « عارك يا ذات الهمة » — « الرؤية من فوق الجرح » — « محكمة الليل » (وهي تفتح الطريق إلى قصائد المحاكمات والمواجهات عند الشاعرة بوصفها ضمير عصرها) .

تقول في « محكمة الليل » :

يأتي من خارج قاعة محكمتي الليلية

صرت لا أعرف إن كان من الأموات أو الأحياء

يبكيني في محكمة الليل :

كانت طيبة النية

كانت صادقة القلب

وتمضي في قصيدة « حتى لا يأكلنا الضبع فرادى » ، كأنها تحاكم الماضي وتدينه ، حتى يتجلى ذلك في قصيدة « مواجهة » . تقول :

أتعلق من قلبي في مشنقة الكذب المتدلي من عينيك

واجهني الآن ، هل تعرف معنى الحرية ، أصدر أحكامي في موضوعية

ولعل في هذا ما يفسر تنوع الخطاب لديها ، وإن كانت غالبيته تتجه إلى « الهو » — هذا التنوع بين :

أ — مخاطبة امرأة أخرى :

وأفيق على صوت امرأة

تسألني في صوت راعش

(أنا من ؟)

لا أعرف كيف أجيب

ديوان « الحرث في البحر »

وهذا الخطاب للمرأة الأخرى ، يجعلنا أمام امرأة مغايرة للرؤية الشعرية عند الشاعرة ، فهي

امرأة حديثة أيضًا تنظر « للأنا » نظرة شعر الحداثة ، حيث الشمولية ، والمعاناة ، والإحساس بالآخرين والتفاعل معهم ، وحيث الإحساس بالماضي والحاضر والمستقبل .

ب — مخاطبة الرفقة والصحاب :

حديثنا يا إخوتي
ما عاد شيقًا في حلقة السمر
لا تسألوني فالغناء يا أحبتي
قد غصَّ بالشجن
يا رفيقة السنين
لمن تقدم العزاء ؟
فيمن نقدم العزاء ؟

فهنا نجد صراعًا بين « الأنا و الهو » ، صورة لما يوجد في الحياة من صراع .

جـ — مخاطبة الزمن والعصر والوقت :

ينبئني مطلع هذا العام
يقرؤني مطلع هذا العام
تنبئني الأمطار الهاطلة بهذا الفصل
هذا عصر لا يملك فيه الشعراء سوى الحكمة

د — مخاطبة عمرها في قصيدتها : « أحلام العشرين »

مرت عشرون
من عمري ، وتمر سنون

نلحظ ذلك كله قبل أن تمتد يدنا إلى أية قصيدة من ديوانها السابع الذي يحمل رمزًا زمنيا ، وهو « ميراث الزمن المرتد » ، الصادر سنة ١٩٨٩ .

هـ — مخاطبة شخصية شهيرة نموذجًا للخير المنشود أو النموذج الأعلى ، مثل محمد فريد :

إذا قربوني منك طال بيَ العمر
وإن أبعدوني عنك هام بك الفكر
فحبك عنواني وحبك جنتي

أو يوسف الصِّدّيق ، أو تشيكوف :

كان تشيكوف يصنع عالم شخصيات تعسة .

أو صلاح عبد الصبور :

لم تدمع عيناي أمام جلال الموت
يا فارس هذا العصر
يا عصفوراً يحمل قلباً أخضر

أو أنور المعداوي :

في قصيدتها : « سقراط العصر » .

أو البطل النموذجي :

من قلبك الكبير – لحنك الودود .

أو جمال عبد الناصر :

في قصيدتها : « أغنية للشعب » ، مرثية جمال عبد الناصر ، تقول :

في بؤرة أحزانك يا شعبي الطيب
في أعماق جراحك
أعماق جراحي
أغمس قلبي

وفي ذلك كله نجد مخاطبة المثل أو النموذج الأعلى ، لا على سبيل الانفصال عن الماضي ، بل اتصال به وتأكيد الذاكرة القومية المشتركة ، ولعله من باب ذكر الماضي لنقد الحاضر بحثاً عن الهُوية ؛ مما شكّل لدى الشاعر الحديث رؤية و وعياً عميقاً باللحظة التاريخية ، سواء أ كان شخصية تراثية جادة ، أم شخصية فولكلورية .

و – مخاطبة صغيرتها ، أو أي صغير :

وذلك في قصيدة « أمنية العودة » :

صغيرتي
وأنت تنعمين بالرُّقاد في حجر الزمان
صاح الصغير مهللا : العيد جاء

وفي ذلك مخاطبة للمستقبل والغد .

ز – مخاطبة النجم :

لو كنت تدري كم سعدت وانتشيت حينما
رجعت لي
يا نجمي الساري الحبيب !

وهنا تتطلع الشاعرة إلى المجهول من ناحية ، والسموّ من ناحية أخرى .

ح – مخاطبة المحلفين :

وذلك في قصيدتها : « الحكم قبل المداولة » . تقول :

يا سادتي المحلفين
أريد أن أرى وجوهكم
تلك التي تنام خلف الأقنعة
جماجم صماء قابعة

وفي ذلك تجسيد لمعنى العدالة ، والحرية ، والصراحة والوضوح .

ط – مخاطبة قروية :

في قصيدتها : « رسالة إلى قروية » ، حيث تناديها : يا صديقتي .

ي – مخاطبة الأم ، أمها :

في قصيدتها : « وداع ، مرثية لأمي » .

ك- مخاطبة ذاتها :

في قصيدتها : « قراءة في كتاب الذات » .

وأمام هذا التنوّع في خطاب الشاعرة ، هل هناك فرصة للأنا النرجسية ؟

ربما أدت كثرة « الأنا » في شعرها إلى هذا الوهم في القراءة العجلى ، لكن التمهل يصل بنا إلى نتيجة مهمة ، هي أن النرجسية مظهر خادع عند الشاعرة ؛ لأنها سرعان ما تصل من الخاص إلى العام ، فتبدو النرجسية سراباً خادعاً لمن يتسرع في نظرته النقدية ، إذ تكون الأنا « الكلمة المفتاح » ، لربط الماضي بالحاضر والمستقبل ، والخاص بالعام ، والمعلوم بالمجهول ، والمحسوس بالغيبي ، كما رأينا في تنوّع الخطاب فيما سبق ، مهما تعددت صور الخطاب علوّاً وانخفاضاً ، كما نفهم من مصطلحات الصوفية ، مثل :

النسخ : أي انتقال روح إنسان إلى حيوان ذي منزلة عالية كالأسد مثلاً .

أو الفسخ : أي انتقال روح إنسان إلى جمادات كالصخور والمعادن .

أو المسخ : أي انتقال روح إنسان إلى حيوان وضيع .

أقول هذا تفسيراً لأي قناع يتخذه الشاعر في خطابه ، وفي تعبيره بالأنا ، فقد يستعير واحداً من هذه المصطلحات ، دون إفصاح إذا خاطب أسداً أو ضبعاً ، أو خاطب نجماً ، أو تمثالاً ، أو خاطب كلباً أو هرة ، فإن ذلك لا يبعدنا عن نفسه .

فليس شرطاً أن يكون الخطاب موجّهاً لشخصية من النماذج العليا ، مع ملاحظة أنه شتان بين نظرة الشاعرة هنا للنماذج العليا ونظرة شاعر مثل أدونيس الذي يغلّب هُويّته الشيعية ، فيخرج نموذجًا عاليًا هو عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها ، ويعتبرها في « أوراق الريح » نموذجًا أعلى للقحط والموت في الماضي والحاضر ، لا لشيء إلا لأنها كانت في صف غير صف عليٍّ - كرّم الله وجهه - في موقعة الجمل . حقا شتانَ بين الموقفين .

البحر مدينتها :

والشاعرة ابنة البحر : ماذا لو ازداد وعي الشاعر بالمكان ؟

لا شك أنه سيكون رؤيته ورؤاه معاً ؛ إذ سيجعل هذا المكان بمثابة « البيئة الشعرية » له ، سواء أكانت هذه البيئة هي البيئة الواقعية كما تحياها وتراها ، أم هي البيئة المثالية كما

نتخيلها ونتمناها ونحلم بها .

هنا يخلق كل شاعر مدينته كما يتخيلها ويتمناها ويحلم بها ، تطلعاً إلى مكان جديد لعالمه الشعري .

لقد قدم أحمد عبد المعطي حجازي ديوانه الأول معبّراً عن أهداف الشاعر هنا ، وسماه « مدينة بلا قلب » ، وقدم صلاح عبد الصبور ديوانه « الناس في بلادي » ، وهكذا كان كلّ الشعراء ، فماذا عن الشاعرة وفاء وجدي ؟

المدينة عند الشاعرة تعني دلالات ثرية في قصيدتها « قدر » ص ١٢٢ ، و ١٢٣ ، من ديوانها « ماذا تعني الغربة ؟ » ، ففيها كل ما نراه لدى الشعراء المعاصرين حول المدينة الواقعية الكبيرة التي تسحق الصغير الضعيف وتدوسه ، أو تقتله كما حدث بين قابيل وهابيل في قصيدة « الدينار » .

وهناك المدينة المتخيلة حيث : الرفق بالآخرين ، أي مزج الأنا بالهو ، ومن ذلك ما قالته الشاعرة في قصيدتها المنشورة في صورتها الأولى في ١٩٦٤/١١/٢٦ بجريدة الجمهورية ، قبل أن ينشرها الديوان ١٩٦٧ [١٢٠] .

وفي قصيدتها « هل يقتل الحزن الجواد ؟ » ، من ديوانها « ميراث الزمن المرتد » ، تتساءل :

هل بكت البيوت ؟

وتقول : كان الضباب في السحر

يرحل في المدائن

وتعلن في قصيدتها « يا يتامى الوطن » :

لست أبغي بلدْ

بين هذا الزمان الألدّْ

وترى وطنها في :

أن يصبح الحنينُ في عينيك

لي وطناً

أجعل الجبال لي سكناً

وتتضح هذه النظرة في قصيدة أكثر عمقًا وطولاً هي « حكاية من عصرنا – الموت في شوارع المدينة » ، في ديوانها الثاني « الرؤية من فوق الجرح » ، ثم أغنية مصر بالديوان نفسه ، أو القرية في « عرس الدم » .

المدينة البحرية :

والنتيجة هي الغربة في قصيدتها « ماذا تعني الغربة ؟» ، في ديوانها الأول الذي يحمل الاسم ذاته ، إذ نجدها :

جوّالَيْن يهيمان بأطراف الأرض

دون أن يدري كل منهما بالآخر ، بحثًا في أعماق الأرض ، والنجم الساري ، و وجوه الناس . وفي خضم الغربة ينادي أحدهما :

« أين الآخر ؟»

وتزداد الغربة ، ثم التقيا ، وأخذا يغرسان أشجار الحب مستفسرين :

ماذا تعني الغربة ؟

فيصدمهما نعيق الغراب – رمز الفرقة والتشاؤم فولكلوريا – فيخرب عشهما ، ويعودان للتجوال والغربة من جديد .

وهنا نتساءل : أين مدينة الشاعرة ؟ أين مدينتها الواقعية ؟ ، وأين مدينتها المثالية المتخيلة ؟ إنها البحر .

هذا هو الجواب ، نلقي به قبل المقدمات ، وحقُّه أن يكون في الخواتيم .

ولنمضي مع ديوانها الأول ، سنجد :

فإذا التقينا في المخضم الثائر
لطمت خطانا موجة الحب المثيرة
واستودعتنا من لآلئها عطاء
ورمت بنا متباعدين على جزيرة
فمضيت أخفي لؤلؤي
ومضيت تخفي لؤلؤك

ربما تكون قصيدتها هذه واسمها « الخفايا السافرة » ، ونشرتها للمرة الأولى سنة ١٩٦٢ ، ربما تكون أول مفاتيح مدينة وفاء وجدي ، وهي المدينة البحرية التي تكون فيها وفاء سندباداً حقا .

وسنرى أنها في مدينتها البحرية تبحث عن :

« عالم ضلّ عن الجوهر أغرته القشور »

صحيح أننا سنرى ألفاظاً مترادفة ، قد يبعدنا بعضها عن شاطئ البحر ، لكنها في حقيقة الأمر تمثّل بعض رموز البحر ودلالاته وتفريعاته ، مثل :

– النهر : فرأت خلف النهر حقول القمح ، وعلى أعلاف النهر الساكت هامت نحو القمح

– أو السيل

– أو الغدير

– أو الصحاري

« فدربي صحاري جديبة » ، « حيث الصخور والرمال » ، فذلك كله لتحقيق المواجهة بين الصحراء والماء ، والصخر والبحر ، أي الجمود والحياة ، إذ تقول :

« ستطلب ماء »

– أو السراب

– أو الينابيع أو النبع :

وهي هنا تكون للدموع

– أو الثلوج

– أو الشطآن

– أو المطر

وهي مفردات لا تبعد كثيراً عن المدينة البحرية للشاعرة ، بل إنها من مكوناتها أو روافدها ، أو توابعها ، ذلك أنها تضع الأشياء في نصابها فترى سدًى أن نبحث عن لآلئ البحار في

الرمال ، فالهدف الماء :

« ستطلب ماء

وليس معي منه قطرة

فدربي صحاري

ونهري وراء الصحاري

ربيعي وحقلي وراء الصحاري

ستلهث خلف السراب

ويغريك لون الضباب »

فإذا ما رحنا نستقصي ما حمل اسم البحر مباشرة من قصائدها ، فسنجد في ديوانها الأول : « أغنية البحر » ، ص ٣٥ ، و « حكاية من بورسعيد » ص ٤٨ .

وفي ديوانها الثاني : « مرثية إلى الساكنة عند مدخل البحار » ، ص ١٠٣ ، وتسمي ديوانها الخامس « الحرث في البحر » ، سنة ١٩٨٥ ، وستكون إحدى قصائده بهذا الاسم ، ص ١٠٠ ، وقصيدة « يجمعنا البحر » ، ص ٢٠٧ .

ويأتي الديوان السابع « ميراث الزمن المرتد » سنة ١٩٨٩ ، ويضم قصائد « فتوضأ من زبد البحر » ص ٣ ، « والبحر والصخر » ص ٣٥ ، و « من يغتال النهر » ص ٦١ ، و « انتظاراً لسيل العرم » ص ٦٧ ، إلى آخر ما هنالك من أعمال تنتسب إلى مدينة وفاء وجدي البحرية .

فماذا تقول ؟

تقول إن البحر هو مدينة شاعرتنا ، فإذا عرفنا أنها ابنة البحر وأنها بورسعيدية ، عرفنا سر اختيارها مدينتها المثالية البحرية ؛ لأن البحر سفر ، وارتحال ، وترود ، وعطاء ، ورحابة ، وتغيير ، وتجدّد ، وقوة ، ونقاء .

أ – **أول ظواهر المدينة البحرية** : ضراوة الحواجز والمعوّقات ، فكما مرّ في النموذج السابق ، نجد الماء – وهو هدف كل مخلوق – تحول الصحراء بيننا وبينه ، ويكون النهر خلفها ، فأين العبور إلى الربيع ، ولا شيء سوى السراب ؟ أي أننا إزاء تحطّم الآمال .

ومن ضراوة الحواجز والمعوقات يأتي القول الشائع : الحرث في البحر ، أي العمل دون جدوى ، أي المستحيل ، أي الضياع سدى :

إذا كان بحرُ الهوى مالحاً
وكان الظمأ فادحاً
إذا ما حرثنا ببحر ، فأي عزاء ؟
فإن لم تزُعنا الملوحة روّعنا حرثُ ماء
وأي انتصار إذا كان سيفي
يحارب طاحونة في الهواء ؟
لقد كان دمعي سخيًا
له مِلْح بحر ... له عُنْفُوان

ب – أدوات العبور للمدينة البحرية :

١ – السفينة والطوفان :

سفينتي أطلقتها
من بعد ما دشنتها بعمري الذي مضى
وبعد ما تركت في أعماقها
بقية من السنين ، إن كان لي بقية
أنفقت في بناء هذه السفينة
أخشابَ غابتي التي تحجّرت
سفينتي تسير في غير اتجاه
تدور حول نفسها
فليس فيها مرشد
لكن بها بَحّارة ثلاثة
تخاصموا على القيادة

والشاعرة تدرك أن « اللُّجّة الهوجاء » تلهو بالسفينة ، وتتمنى أن يتصالح الربابنة حتى تنجو سفينتها من الغرق ؛ ولهذا تلجأ إلى استيحاء التراث الديني ، حيث : الطوفان ، وحيث النبي نوح عليه السلام ، وتتمنى أن يعود نوح مرشداً لسفينتها ، ثم تنعى على الربابنة أنهم تصالحوا على غدر وعداء ، ونام أحدهم .

« وشدت السفينة الرحالَ

إلى قرية تلوح من بعيد »

ثم رست السفينة قرب الجزيرة ، لكن شر البحارة الثلاثة المتخاصمين حرم الجزيرةَ من الخير .

« والبحر مدّ أزرعاً كالأخطبوط »

لكنها لا تملك إلا الإصرار على الكشف عن مجاهل الجزيرة .

وفي قصيدتها « مرثية إلى الساكنة عند مدخل البحر » تلك التي :

« تجثو على مشارف البحار ، يمامة بريئة تحب في جنون » ، عليها أن تعاقب حبيبها الذي خان ، ومضى في حين تجلس هي :

« ما زلت تسكنين شرفة البحار »

« تخشين فورة الطوفان »

وهنا لابد من التغيير والثورة و وسيلتهما الطوفان :

« فليعصف الطوفانُ يا حبيبتي

وليحرق النوام في ركب الحياة

وليقتلع جذورَ من أضناك يا حبيبتي

وليعصف الطوفان

وليعصف الطوفان »

ونلاحظ فائدةَ التكرار في نهاية المقطع .

على أن ذلك كله يرتبط بالسفر في قصيدتها « سفر » ، في ديوان « ميراث الزمن المرتد » ،

وهكذا تكون السفينة ، سفراً ورحلة إلى المدينة المثالية ، مدينة البحار .

٢ - الوصل الصوفي والفيض :

وحين يكون البحر هو الخير والخصوبة والاتحاد ، يكون اتصال الحبيبين وسيلة ذلك ، كما نرى في قصيدة « يجمعنا البحر » :

« حين تطل بأعماقي
وأطل بأعماقك
يجمعنا البحر »

« بحراً ضاعت فيه الشطآن
وأنا والزورق والربان
يجمعنا البحر »

« يصبح عمراناً لحظة
يجمعنا البحر »

« يصبح لونُ سمانا قزحيًا
يصبح في عمق البحر
يغرقنا فيضُ النعمة
يجمعنا البحر »

هناك كان الربابنة ثلاثة متفرقين متعاونين ، وهنا ربان واحد مع الحبيبين ومع الصدق والتوحُّد ، وهكذا يكون البحر هو السعادة والاتحاد .

٣ - الميثولوجيا :

فإذا كانت السفينة والطوفان من ناحية ، والوصل والفيض الصوفي من ناحية ثانية ، وسيلتي الشاعرة ابنة البحر إلى البحر - فإن هناك وسيلة أخرى غيبية تنبع من موروث حضاري وشعبي فولكلوري ، حيث أساطير البحار والشواطئ ، وحيث أساطير جنيات البحر ، وحيث أسطورة النداهة .

إن ذلك يمثل هروبَ الشاعرة من الواقع الأليم إلى الميثولوجيا ؛ عساها تجد فيها عِوَضاً عما فقدته في الأولى ، هذه هي المدينة الحلم ، المدينة كما يتخيلها الشعراء ، من عنصري الحب :

هو : صبيّ جميل يلازم البحر ، تأخذه وأسكنه الأصداف واللآلئ والمرْجان ، وينضج لكنه لا يهرم ، وهو ابن البحر .

هي : جنّيّة خرجت من عيون البحر ، واختارت الفتى ، فهي « تداعبه » عمره ، وتدعوه ليتوضأ ، من زبد البحر ، ليتطهّر من أوراق الواقع الأليم ؛ تمهيداً لمغادرة المدينة الواقعية إلى المدينة المثالية . (فتوضأ من زبد البحر – ٣ – ميراث الزمن المرتد) (١٢١) .

٤– التاريخ والهروب للتراث :

في هذه الوسيلة نجد قصيدة « انتظاراً لسيل العَرِم » ، حيث تختار الأنثى بين الخبرة العِلْمية والوظيفة الأزلية ، وهي الخصوبة والإنجاب ، فاختارت القلم والعُقْم ، لكن العِلْم يشقيها ، ولا تنجب منه إلا الحسرات ؛ إذ تقول :

لكنني أبصر جوفَ الأشياء

أقرأ ما تخفيه الأعين

خلفَ النظرات

صارت ملكة أرض اليمن الخضراء ، لكنها لم تجد إلا الأحزان والقرود ، فعلمها لا يريها إلا شائه الوجوه ، حيث السرقة والحقد ، والغدر فينمو بين يديها طفلٌ أسود ، ويرتفع الماء ، ويناطح السد ، والمجتمع من حولها فاسد ممقوت .

وتجيء سَحابة مبرقة ، وتنبّهت ، ولكن يستمع إليها أحد ، وكاد السدُّ ؛ سدُّ مأرب ينهار .

إنها تعبّر إلى البحر بواسطة استعادة التاريخ ، حيث انهيار سد مأرب ، هذا السد التاريخي الذي بني في عاصمة المملكة السبأية الثانية (٦٥٠ ق . م – ١١٥) ، وقد شُيّد لتنظيم الرَّيّ وقاية العاصمة من الفيضانات ، حتى جاء سيلُ العرم وخرّبه ، بين ٥٤٢–٥٧٠ ، وقيل تهدم إثر زلزال أو بركان أصاب المنطقة ، أو نتيجة إهمال .

إنها تقدّم للمأساة وأسبابها ، فأصحاب العقول يتعبون ، وأصحاب المتع الجسمية ينعَمون ، والثراء في الذهب الأسود بلا حدود :

« في الليل تُراق دماءُ العَذْراوات
وشيوخ البلدة ينتظرون
أن يُبعث فيهم ثانيةً لوط
وعلى درب مسيري
وقفت حَلَقة أذكار »

أي أن المعبر الترابي طريقها إلى البحر ، أو النهر ، أي إلى الخلاص .

وهذا الشعر في الزمان يرتبط بعنصر الزمن في ديوانها « ميراث الزمن المرتد » ، حيث الزمن في قصيدتها « لا أتذكر » :

ينقصني أن أتذكّر
حلوَ الأيام الأولى

وفي قصيدتها « قيود » :

لا تسألني كيف تمر السنواتُ عليّ
سنوات ليست قرطاً ذهبيًا
في أذني

حتى تصل إلى الانسحاب من الحاضر في قصيدتها « يا يتامى الوطن » :

إنني أنسحب
من زمان الحصار
من زمان الدّمار
أنسحب

وتكررت كلمة انسحب على نحو يجعلنا نرى في هذا الديوان أنه ديوان المواجهة مع الزمن الحاضر ، استمراراً لرحلة الشاعرة ابنة البحر مع البحر ، نحو مدينة المستقبل .

٥- العُدْوانية :

في قصيدتها « حكاية من بورسعيد » تستنكر عُدْوانيةَ المستعمر بأساطيله وعَتاده على

بورسعيد ، ثم تفصح في قصيدتها « مَنْ يغتال النهر » عن عُدْوانية البشر وعُدْوانية الإنسان للإنسان ، فالنهر مِعْطاء سَخيّ منذ أزمان ، يبشر الخصب ، لكنه لا يرتد إليه :

« فيجف الماء »

« ويفعل الأيام السوداء »

« صار النهرُ خواء »

« ينتظر المطر الآتي »

« في الزمن الآتي »

فالعدوانية هنا من الزمن المعاصر ، لكن الماء ينهمر مرة أخرى ، وتملأ الأمطار والسيول النهر، ليفيض وفجأة يأتيه الغدر :

فإذا هو أرض هاوية

لا تحوي ماء

...

هل سُرق بليل

هل بخرا عاد الماء إلى الأصل

هل جاء الصيني الخارق

من وسط خرافات العالم

ليعب الماء

وتبدو المشكلة : هل يمتلئ النهرُ بسيل آخر أم يظل خاويا ؟ أم يكون عُرْضةً لمياه الصرف؟

هذه هي عُدْوانية العصر وشرور الزمن الحاضر .

هكذا كان الضميران : « أنا » و « هو » ، وهكذا كان سفرُ الشاعرة إلى مدينتها الشعرية : البحر .

ملحق

سكون

يا مولاي العارف ..

طال التّجوالُ وضاق الصدر

هل ترشدنا عن حُسْن ختام الرّحلة كيف يكون ؟

أدركنا أفراحَ الوصل وعانينا أحزانَ

الحرمان وفقدان الصبر !

أدركْنا يا مولاي برُشدك ..

فطريقُ العُزْلة عَزْل ، وطريق النفي موات ...

وطريق الرّغبة مُرّ .

يا مولايَ العارف

أدركْ قصري في بصري

وقصوري في فَهْمي

وأجِبْني :

كيف يكون الإغراقُ بحيثيات العقل نذيراً بجنون ؟

قراءة في نفس يوسف الصديق على باب السجن

يا سيدَ هذا الكون

حين سجدت على بابك ودعَوْت ..

وأخلصتَ وأيقنت

أني لا ألْقى إلا فيك ولا أرضَى إلا بك

أني أرفض أن يأكلني الذئب ، وأني ألفظ أن تدركني امرأة الفرعون

أني لا تستهويني مَنْ قطّعن الأيدي ويكمن

يا سيدَ هذا الكون

كانت كلُّ السبل صخوراً حين دعوت

إلا هذا النور المتواح على كَفَّيَّ الدّاعيتين

إلا هذا السر الواصل منك إليَّ .. من القلب إلى العين ..

يا سيدَ هذا الكون

مرت سنواتُ السجن عِجافاً سبعاً

مرت ما عصرت دعواتي فيها إلا دَمْعاً

والآن رأيتك يا سيدَ قلبي

حين خرجت إلى النور لتأويل الرؤيا .

* * *

مَنْ يعرفْ كيف يحبُّك يا مولايَ يشفَّ فلا يضنيه الحب ..

يصبح هذا الحبُّ وجوداً نورانيًا

يسبح فيه العاشقُ حتى يفنى في المعشوق

فيغدو العاشق بعض النور .

يا سيدَ قلبي

مرت سنواتُ القحط وجاءت سنواتُ الفيض .

يغرقني فيضُك ، ينسيني غدرَ الأصحاب وظلم الإخوه .

من زاوية الرؤيا

[١]

هذا عصرٌ لا يملك فيه الشعراءُ سوى الحكمه
يمضي رَكْبُ الشعراء
في رحلة الاستشراف مع الكلمه
يبصر كلّ حكيم من زاوية الرؤيا
هذا السرطان المتقسم المتضاعف يمتص دمَه .
هذا الألم الوحشيُّ وهذا الناب
الأسود يوغل في الجسد الحي فيشمل ألمه .
يا غضبَ الشعراء استعرِ الآن
وكنْ للحق الساجي في طرقات الموت أباه وأمّه .
هذا عصرٌ ضاعت فيه الرحمه
ماتت فيه الرّحمه
هذا عصرٌ
يولد فيه الإنسانُ وحيداً
ويعيش وحيداً
ويموت وحيداً في الظُّلمه .

[٢]

يتسمى الإنسانُ بعصره
يصنع عصره ،
يتفانى حتى يفنى في هذا العصر

إنسان العصر الحجّري

كان يعيش بعُرْي وجفاف كالحجر المصّلد

إنسان في عصر الغابات

إنسان قرد

الإنسان الزّارع

كالنبتة يتطاول .. كالأشجار .

* * *

هل تعرف طعمَ الجُرْح لو اني خُنْت ؟

هل تُدرك هَوْلَ الطَّعْنة لو أنك يوماً ما أدركت ؟

الجُرْح هو الجُرْح بلا تغيير أو نُقْصان

فلماذا خنت ؟

لا أطلب تبريراً أو تفسيراً .

ماذا يُجْدي تبريرُك أو تفسيرك لي ؟

وأنا قد مِتّ !

ماذا يجديني تَنَدُّمك

لو أنك ثُبْتَ إلى رُشْدك في يوم ما وندِمت ؟

قدَر

في قلب هذه المدينة الكبيره
رأيت نملةً تضيع تحت أرجُل البشَر
كانت تصيح في أسى وفي ضراعة مريره :
– أنا هنا .. لا تسحقوا بيتي ،
وما جمعتُه بكلّ طاقتي
ذخيرةً لليلة أعيشها من الشتاء ..
يا هولَ هذه القدَم
تدوسني ولا تعي مرارةَ الدُّعاء والبكاء .
فهل سمعتَ مرة دعاءَها الذي يُفتّت الحَجَر ؟
.... ولا أنا سمعته ..
لكنني ، وبعد أن سحقتها أو كِدْت ،
لاح طيفُها بخاطري
كأنني سمعت صوتها يقول :
– الويل للبشَر .
فسرت في جوانحي أسى
وفوق كاهلي تَدَم :
– يا ليتني صهرتُ قلبي الحجر ..
لو أنني فكّرت قبلَ أن أسير ..
لو أنني ....
وبعدَ لحظة وجيزة

ألقيت ما حملتُ فوق كاهلي

وقلت في غير انتباه :

– لعلّه القدر .

وعُدْتُ للمسير .

فتوضأ من زبد البحر

يُحكَى أنّ صَبيا فُوسفوريّ العيْنَين

طريّ الشّفتَين

يَجلِسُ دَوْمًا صَوْبَ البَحْر .

يَأخُذُهُ البَحْرُ بَعيداً

يُسكِنُهُ الأصدافَ ..

يُزوِّجُهُ اللؤلؤ ..

ويَطُوفُ بِهِ في غاباتِ المَرْجانْ .

يَستَنشِقُ عَبقَ البَردِ

فَينفَتِحُ الصَّدْر

يُطلِقُ صَبْوَتَهُ لِلرّيحْ

يتَّمِتُ حياةَ النّارِ بِأعْماقِ البَحْر

نَقَشَ البَحْرُ عَلى ساعِدِهِ مَرَّةْ

أنّ السّنواتِ تَمرُّ عَلَيْهِ

فَلا تَترُكُ خَطّا فوقَ جَبينِهْ

لكِنْ تُنضِجُ في شَفَتيْهِ البَسْمَةْ

ويطيبُ العِشْقِ .
يُحكَى أنَّ عُيونَ البَحْرِ اتَّسَعَتْ
خَرَجَتْ منها إحْدَى الجِنِّيَّاتْ
نَظَرَتْ فَرَأَتْ
هَذا الجالِسَ صَوْبَ البَحْرِ
نَذَرَتْهُ لِعَيْنَيْها
نَدَهَتْ :
يا ابْنَ البَحْرِ
فَرَضْتُ عليكَ طُقوسي
هذا شَعْري فَرْشٌ وغِطاءْ
هذي عيناي مَرْكب أحْلامك
بَحْرٌ وسَمَاءْ
هذا صَوْتِي
يَمْلِكُ كُلَّ خَيالاتِ الشُّعَراءْ .
يا ابنَ البَحْرِ
ها أنتَ تُصَلِّي في مِحْرابي
ها أنتَ تُرَدِّدُ أُغْنِيَتي
ها أنت حَمَلْتَ على ساعِدِكَ المَفْتولْ
شالي ..
وتَأَبَّطْتَ ذِراعي ..
يا ابْنَ البَحْرِ

بِحَوْلِكَ تَلْتَفُّ خُيوطي
فأنا نَدَّاهَةُ عُمْرِكْ
يَمْرُقُ صَوْتي في أُذُنَيْكْ
مُنْذُ عَرَفْتَ البَحْرَ لأوَّلِ مَرَّةْ
مُنْذُ جَلَسْتَ على شاطِئِه
تَحْلُمُ أنْ تَخْرُجَ جِنِّيَّةُ الأَسِيرَةُ تُنادِيكْ .
مَنْ بَدَأَ نِداءَ العِشْقِ الأوَّلْ ؟
أيُّ نِداءٍ يَجْذِبُ خَطْوَكَ .

صوت كويتي :

« الخروج من الدائرة »
للشاعر خليفة الوقيان

احتلّت ظاهرة الشعر الجديد منزلةً فنية ملموسة في الأدب الحديث ، لا سيّما وقد حمل مشعلها فُرسان بارزون ، لهم دورهم الفني في الشعر العربي بوجه عام ، والشعر الجديد (شعر التفعيلة) بوجه خاص . و نرى ذلك على الساحة العربية في بيئات متعدّدة ، ما بين ريادة بدر شاكر السّيّاب ، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البيّاتي في العراق ، وريادة علي أحمد باكثير وغيره في مصر ، ثم نراه في تتابع الأجيال الفنية في بيئات شتى في الوطن العربي .

ولقد نشط هذا اللونُ من الشعر في ظل عطاء شعري متنوّع بقدر تنوُّع مدارس شعرية عريقة في العصر الحديث ، منذ بدأ التفاعل بين مدرسة فنية كان لشوقي فيها الصّدارة ، وأخرى كان للثلاثي : عباس العقاد ، وإبراهيم المازني ، وعبد الرحمن شكري منزلة الصدارة فيها . ثم كان عطاء مدرسة أبوللو ، وقيام شعرائها بمحاولات شعرية ، اتسمت — في معظمها — بمحاولات جريئة و واضحة في طريق التجديد والابتكار ، سواء أكان ذلك على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون .

وحين نرصد خطوات الشعر الجديد (شعر التفعيلة) في أي بيئة أدبية عربية لن يغيب عن بالنا تفاعل الأجيال الفنية عبر هذه المدارس ، وغيرها من المدارس الفنية .

ومن ناحية ثانية ، سنجد أن الشعر الجديد نفسه له أجيال فنية موصولة العطاء ، وكل جيل منها يقوم بدور في إسهام فني وعطاء شعري .

لهذا أميل دائماً إلى القول بأن كل سمة فنية في فن من الفنون ، تقوم في جزء من أجزاء الوطن العربي ، تجد وشائج فنية تربط بينها وبين شقيقاتها في الجزء الآخر من الوطن العربي . ومن هنا أستطيع أن أقول إن سمات فنية تجمع بين أبناء هذا الجيل الفني الذي ينتمي إليه الشاعر الكويتي خليفة الوقيان ، إنه الجيل الذي يشهد شعر غازي القصيبي في السعودية ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وفاروق شوشة في القاهرة ، وغيرهم من شعراء العربية المعاصرة .

وقد اتجهت حركةُ الشعر العربي الحديث في الكويت وجهةً فنيةً واضحة ، وكان من أعلامها الشاعر خليفة الوقيان ، الذي أصدر ديوانه الأول « المبحرون مع الرياح » سنة ١٩٧٤ ، ثم أصدر ديوانه الثاني « تحولات الأزمنة » سنة ١٩٨٣ ، ثم ديوانه الثالث « الخروج من الدائرة » سنة ١٩٨٨ ، الذي يضم خمس عشرة قصيدة مؤرّخة بتواريخ تأليفها ، وهي تواريخ تقع بين سنة ١٩٨٣ – وهي المرحلة الفنية التالية لمرحلة « تحولات الأزمنة » – وسنة ١٩٨٨ موعد صدور الديوان .

ويمكن أن نستنتج من متابعة تواريخ إصدار هذه الدواوين ، كيف يتأنّى الشاعر في إصدار ديوانه ؛ إذ كان عام ١٩٧٤ حصيلة شعرية للمرحلة الأولى من شعره ، وعام ١٩٨٣ حصيلة شعرية للمرحلة الثانية من شعره ، وعام ١٩٨٨ حصيلة شعرية للمرحلة الثالثة من شعره ، وهنا نلحظ تأنّي الشاعر في إصدار مجموعاته الشعرية ، أو دواوينه ، بعكس ما نراه لدى بعض الشعراء الذين يصدرون حصيلة شعرهم كل عام أو عامين .

وبرغم رسوخ قدم الشاعر في اتجاه شعر التفعيلة ، فإننا نرى هذا الديوان يضم من بين قصائده قصيدة تنحو المنحى الكلاسيكيّ في موسيقاها ، وكتبها سنة ١٩٨٧ ، وما عدا هذه القصيدة فهو من الشعر الجديد ، شعر التفعيلة ، وتلك أولى ملحوظاتنا في الشكل الفني .

في ديوان « الخروج من الدائرة » للشاعر الكويتي خليفة الوقيان – نقف أمام ظواهر فنية عديدة تمت لاتجاه شعر التفعيلة بأكثر من سبب ، فهي تتعامل مع القافية تعاملاً فنيا حديثًا ، وهي تعتمد في تعبيرها على الصورة ، وهي تلجأ للموضوعات البسيطة ذات الدلالات العميقة ، وهي تستوحي التراث ، وتوظفه توظيفًا فنيا .

ونشير إلى هذه المظاهر الفنية مع وقفات قصار مع النصِّ الدال عليها .

أما التعامل مع القافية – فلا يغيب عن الشاعر ، الذى عرف الشعر التقليدي ، أن الشعر الجديد لم يطلّق القافية طلاقًا بائنًا . نرى ذلك في قصيدته عن المقاهي الشعبية . يقول :

وحول المراجيح
يلتف جَمْعٌ من الصِّبْيةِ المُتعَبين
يؤرّقهم هاجس المدرسه
وتُسعدهم لحظة مُؤْنسه

وهكذا نجد حرف السين وتوظيفه توظيفًا فنيا على نحو يرتقي بالجَرْس الموسيقي إلى مرتبة

تفوق مجرد السجع ، بل تحدث في الأذن مجرًى موسيقيا محدّدًا .

كما نجد هذه الظاهرة أكثر جلاءً في قصيدته عن غيبة الشاعر عبد الله سنان ؛ وكتبها سنة ١٩٨٤ ، يقول :

تُرى هل درى الجمع
أن الذي قد هوى
تمدّدَ بين الضلوع
وأسْرى على قطرات الدُّموع
وأبقى بكل القلوب التي تعرف الحبَّ
جُرْحًا ونزفًا ، ودَيْنًا أبى أن يتوفىَّ

فهنا نجد حرفي : العين المسبوقة بالواو الممدودة ، كذلك الفاء المفتوحة ، وهما قافيتان بارزتان هنا ، بما في ذلك من وظيفة الرِّدف ، أي الحرف الممدود قبل حرف الرَّويّ .

أما المظهر الثاني من مظاهر الشعر الجديد في ديوان « الخروج من الدائرة » فيتمثل في الصورة الفنية ، حيث تقف أساسًا راسخًا للديوان ، كما هو الحال في الشعر الجديد كله ، الذي يحرص أن يكون بعيداً عن المباشرة والخطابية ، والتصريح .

إن الصورة الفطرة لرجل الشارع ، ورجل المقهى الشعبي تجيء بإيحاءات فنية ، وتجسيد فني ، نراه في هذه الصورة الفنية :

يجيء سُليمانُ بَعْد وضوء صلاة العشاء
لقيل الخطا
تُعشّش في ركبتيْه
مواجعُ عصر من الغوص والقهر
والسفر المستديم

وهي صورة مستمدة من العفوية والبساطة والتلقائية في حياتنا ، إلى واقعية صادقة ، تحمل دلالات ذات معنًى ، فهو يختار حادث تفجير المقاهي الشعبية بنماذجها الفطرية البسيطة لذلك القادم للعمل في الكويت من رُبا النيل ، أو أفياء شيراز ، أو أشلاء يافا ،

يقطع بين المقاهي
حنيناً لأطفاله الغائبين

وهو يستخدم الحوار استخداماً جيداً في قوله :

لقد هبط الليل
هيّا إلى البيت
لا .. سوف نبقى قليلاً

كما لا يغيب عنه عنصرُ الصوت عضواً في بناء صورة البيئة ، كصوت المؤذن ، والأم ، وآنية الشاي ، وغيرها من الأصوات في قوله :

نداء المؤذن ، هدهدة الأم للطفل ، عزفٌ لآنية الشاي ،
قرقرة القِدْر ، هش الخليج لعشاق الحالمين .
صرير المراجيح تعلو وتدنو

أما استيحاء التراث فنجده في قصيدته « في البدء كانت صنعاء » حيث : أسوار صرواح ، وبلقيس ، وأرْوَى ، وغسّان ، وذي قار ، وسبأ ومعين ، وصبرا ، وعيسى بن مريم . يقول في قصيدته « تسابيح » :

إنها قريةٌ فاسقة
كان يأتي لها رزقُها رغداً
حينما أمّرتْ مُترَفيها
ثم شاع بها الفِسْقُ
حَلَّ العذاب
نعى ربُّها بغتةً مُفْسِديها

ومثل ذلك ما نراه في قصيدة « الهبوط من الجنة » ، حيث قصة آدم وحواء وهبوطهما من الجنة ، على نحو ما يقص القرآن الكريم .

إن الشاعر هنا بقدرته التصويرية — يبث الحياة والحركة في الجوامد والسواكن ، فهو يجعل كل ما في الحجرة مشخّصاً مجسّداً .

صوت فلسطيني :

رمزا الموت و الميلاد
و الشاعر الفلسطيني « أبو فِراس النطافي »

إذا تصورنا أن من بين هموم الشاعر همَّه أن يفكر ، ويعيش حياته بعمق ومعاناة — فإن عزاءه الوحيد أن يجد من بسعده تلقي عميق لفكيره ، وصادق شعوره من البشر حوله .

من هنا نجد أن العمل الأدبي — يهمنا هنا القصيدة — يَدين بوجودٍ ، لكل من الشاعر وروح العصر ؛ إذ يولد من التفاعل بين الاثنين عطاء فني قد يتخذ وسيلة التعبير الواضح المباشر الصريح حيناً ، أو يتخذ طريق الرمز ويستند إلى اللاشعور أو « أفريقيا الباطنة » ، كما يقولون — بل قد يغلف ذلك نوع من الغموض .

وإذا كان الرومانسيون يرون في الشعر تعبيراً عن الذات الفردية بوصفه لغة الوجدان ؛ فإن شاعرنا المعاصر — في غمرة إحساسه بالغربة والوحشة والقلق — يجد نفسه مازجاً بين الوجدان الفردي أو الذاتي ، والوجدان الجماعي ، متخليًا عن الاقتصار على الذات ، لتصبح قصيدته عملاً فنيا ، أو مخلوقًا جديدًا يسهم في خطوات بناء الإنسان ، يخرج بالشاعر من عالمه الفردي الضيق إلى عالم أرحبَ وأوسع ، يؤرقه ما يؤرق هذا العصر . وهو إذ يتخذ من الخيال جناحًا يزداد بتحليقه اقترابًا من واقعه ، فيتناوله بطرق شتّى ، تختلف من شاعر إلى شاعر .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن يكون الشاعر ممن هزتهم مأساة جماعية أو كارثة قومية تجلى لدينا الوجدان الجماعي ، من ذلك ما نجده لدى شعراء الأرض المحتلة — من داخلها ومن خارجها — إذ نجد محور شعرهم وشعورهم ينطلق من وجدان جماعي ، لأن المأساة وقعت آثارها على جماعة ، ولأن شهود المأساة محليا وعالميا هم — في حقيقة الأمر — جماعة أو جماعات .

تسوق هذا التمهيد بين يدي عطاءٍ فنيٍّ لشاعر فلسطيني هو « أبو فِراس النطافي » في قراءة متأنية في شعره الغنائي الذي يدور حول قضية واحدة — هي جل هموم الشاعر الفلسطيني : تتجلى فيها غنائيته الرامزة .

أما شعره الغنائي — وهو ذو روح درامية أيضاً — فيمثله ديوانه « رحيق العذاب » ، و (للشاعر مسرحية دينية شعرية) .

في شعره الغنائي أو في (رحيق عذابه) نجده فيما يقترب من نصف قصائد الديوان يؤثر الرمز ، ومن الطريف أن نجد الديوان ينحو منحيَيْن : أحدهما مباشر تقريري صريح ، والآخر موحٍ لمّاحٌ معبر بالصورة .

أمّا الجزء القائم على المباشرة والتقريرية فهو ما اندرج في طائفة الشعر المعتمد على الإلقاء امتداداً لمنهج جيل حافظ إبراهيم ومَن تلاه . أمّا الجزء الثاني فيقوم على أساس من القراءة الصامتة المتأنية ، بل إعادة قراءته للاهتداء إلى مفاتيح الرموز ، وهو جزء من حركة الشعر الحديث .

ومن تناوُلنا للنمط الثاني من تعبيره نقف على رمزين مهمين يدور حولهما شعر الشاعر — وأكاد أقول موقفه النفسي والفكري — ألا وهما : رمزا الموت والميلاد .

وسنتخذ سبيلنا إلى ذلك في دراسة عنوانات الشاعر في ديوانه وقصائده ، ثم دراسة معجم الميلاد والموت في مفرداته وتراكيبه ، ثم دراسة الرمزين في تجربته الشعرية .

عنوانات :

أول ما نجد من ذلك نجده في تحليل عنوانات قصائده ، بل عنوان ديوانه ؛ حيث نجد تردد هذه العنوانات في حالتي إفرادها وتركيبها بين رمزي الموت والميلاد : فعنوان الديوان « رحيق العذاب » فيه من ميلاد الرحيق ، وعذاب الموت والاحتضار ، و « اللفظة العذراء » : اللفظة ميلاد كلمة ، والعذراء صفة تولد بها الأنثى ، كما أن من معاني « لَفَظَ » : مات ، ومن معانيها وصف الدنيا بأنها لافظة لأنها ترمي بمن فيها إلى الآخرة . ويقولون : « جاء وقد لفظ لجامه ؛ أي مجهوداً عَطَشاً وإعياءً » .

وفي عنوانيه : « أمي تناديني » ، و « ابن أمي » نجد لفظة أم مجسِّدة لمعنى الميلاد ، والابن رمزاً للتناسل والانتشار . والنداء (بفعل المضارع المتجدد) رمزاً للضياع والبعد والفقد ، وفي عنوانيه : « أريد خُبزاً » ، و « أريد ماء » يبدو رمزان لسر الحياة في الماء ، واستمرارها في الخبز ، وعنوان « صرخة في التيه » يتقابل فيه رمزا الموت في التيه ، والميلاد في الصرخة كصرخة الطفل في ميلاده ، والصرخة في دلالتها على الموت فيما رُوِيَ عن الأمم السابقة ، وها هو يعتمد التقابل منهجاً بين الرمزين المتقابلين في عنوانه ، كما نرى في :

« الغراب والزهرة » ، و « أشواك وأزهار » ، وفي « الطفل الدفين » و « اليوم الأخير » ، وفيها – جميعاً – نرى التناقض بين وجود وعدم ، بين بدء ونهاية ، بين تفاؤل وتشاؤم ، وفي معنى الغراب « الفولكلوري » – إلى جانب اشتقاق الغربة منه لغويا – ما يدلنا على أنه يوصف بأنه طائر الموت ، وكونه نذير الموت لاقترانه بنبش جثث الموتى ، وذلك لدى كثير من الشعوب ، بل اعتقد العرب بأثر تعليق منقاره على الإنسان حفظاً من « العين » ، وتحدثوا عن أثر استعمال كبده ومرارته .. إلخ ، وتشاؤمهم ، كما تشير المعتقدات الشعبية إلى التنبؤ بالحوادث عند الغراب ، وتحدثوا عن غراب البين الذي بان عن نوح ليأتيه بخبر الأرض فترك أمره ، و وقع على جيفة . وكلمة « الأخير » لها عند الشعوب دلالة فوق معناها اللغوي ؛ فآخر حزمة من الحصاد لها دلالة مستقبلية في الكثرة والقلة . وبعضهم لا يتناول آخر شيء في إنتاجه أو زرعه أو نباته أو طعامه .

وهكذا يمضي الشاعر الفلسطيني مع رمزَيْه حتى يضعَهما وضعاً صريحاً في عنوان قصيدته « الموت والميلاد » .

معجم الميلاد والموت ولمطية التكرار :

حين نتأمل معجم الشاعر – في مفرداته وتراكيبه – نجد دلالة الموت والميلاد . وبتأمل جدول رقم (٢) نجد على رأس المفردات في منهجه التكراري (في حالتي الإفراد والجمع) : الموت – الأطفال – الأزهار – الماء – العدو – الدم – الأم (وسائر أفراد الأسرة أو الأهل كالأخ والابن) – السدود والحواجز – العودة (بمشتقاتها) – الدم – الزرع وما يخرج منه – البلبل – الدود – السم – الأرقام – الحب – السجن – أو الزنزانة – البوم – الغراب – الحمائم (والطيور) ، والصقر – الثعابين – الصرخة – النار – التيه والتائه – محنة – شظايا – التراب – (والوطن والأرض) – كؤوس – الخبز .

وعلى رأس الجُمل في منهجه التكراري لها نجد :

أغيثوني – أنا جائع – وأطفالي بلا خبز ولا مأوى – سأعود – وأكره الأرقام والصور – قبِّلته فعضَّني .

أمّا المفردات فنجد المقابلة فيها واضحة بين الميلاد والموت ، وهي مقابلة لا تكون صريحة دائماً ، بل تقوم على تفسير الرمزين بما تشعه الكلمات من إيحاء ، وبما اكتسبته مع مرور الزمن عليها في الاستعمال اللغوي ، ثم ثالثاً بمعناها الأصلي ، وأخيراً بسياقها في النص .

دلالة نمطية التكرار في المفردات

الميلاد	الموت
* الأطفال - الأزهار	* الموت - السم - الدود - النار - اللهب - اللظى - شظايا - مزق
* الخبز - الماء - الزرع وما ينتج عنه - الأنهار	* البحار - الجوع - الظمأ - الجدب - كؤوس - أكواب - غريق وغرقان
* الحب - الأم - الأخ - الابن - الأهلون والأسرة	* العدو - الدم - دماء
* العودة - عائد - سأعود - عودة - آتون	* السدود - الحدود - حاجز - الزنزانة - محنة
* البلبل - الطير - الحمائم	* البوم - الغراب - الصقر - الثعابين- الحية - الأراقم - النسر - الأفاعي
* التراب - الوطن والموطن - الأرض أرضنا	* التيه والتائه
* لون الخضرة	* الذبول والصفرة والسوداء
* الأرقام	* الأرقام
* الصرخة	* الصرخة - يصرخ

نرى الشاعر يكرر ألفاظًا بعينها لتجسيد رمزيه المتقابلين في الميلاد والموت ، فهو يضع البلبل والحمائم والطيور بدلالة السلام والحنان ، في مقابلة البوم والغراب والصقر .. إلخ . كما نجد تناقض الألوان : بين الخضرة والذبول والصفرة والسواد . ومقابلة هذه المفردات تبرز نوعًا من التناقض والتضاد يبرز المعنى ويقويه ، ولا سيّما حين نجد الوطن والموطن والأرض في مقابلة

التيه ، والعودة بمشتقاتها في مقابلة السدود والحدود والحواجز ، والسجن والزنزانة . وَضْع الطفل والزهر في مواجهة السم والموت والدود يوضح تناقض حياة الشاعر الممثل لشعبه ، فكلما بنى جداراً هُدِم ، وكلما تقدم خطوة تأخر . يقول في « الطفل الدفين » (ص ١٥٦) .

كلما فاض شعوري
أتمنّى
أن أرى النُّطفة طفلاً
يتغنّى
.....
لكن النُّطفة تُغني
تتلاشى
....
فأرى النُّطفة حُبْلى
في دمائي تتوقد
ألف طفل في حشاها
قد تَخلّق
....
وتموت النُّطفة الحُبْلى وأبقى
المتألم
....
لا أرى ميلاد طفل
يتكلم

وقد حاولت اختصار النص وقوفًا على ما أريد توضيحه من التقابل ثم التحول إلى الضد ، كما يعبر صراحة بقوله :

أعداؤنا شنُّوا الحروب على   أوطاننا بسلام أمتنا

وقوله :

مات أهلي على الجراب وعشنا   بعدهم ميتين فوق الجراب

دلالة نمطية التكرار في الجمل

الجملة	الميلاد	الموت
أغيثوني	الطلب – المتكلم	نقيض الغوث ودواعيه
أنا جائع	المتكلم	اسم الفاعل
وأطفالي بلا خبز ولا مأوى	الأطفال – الخبز – المأوى	نفي الخبز والمأوى
سأعود	العودة – المتكلم	
لا أعرف الحساب		الشّتات – التفرّق –
وأكره الأرقام والصور		الكراهية – الضياع
قبلته فعضني	قبلته – الإحسان	عضني – الإساءة
لا ترموا	الطلب بالنهي	للنقيض – التخاذل

تجربته الشعرية :

في قصيدته الغريق (ص ٨) يقول في مطلعها :

غريق في فم الموت

تُعربِدُ حوله الحيتانُ مسعورة

يُناديكم ... أغيثوني

فلا تُلقوا له حجراً

يَزيد عليه أثقاله

....

ولا ترموا وُريْقات
فموجُ البحر يسحقها

....

ولا ترموا بأثوابٍ
تذوب بلُجّة البحر

....

ويصرخ من حلاوة روحه
فيكم : أغيثوني
فلا ترموا وريْقات
وأرغفةً وأثوابا
ومُدّوه بسكين
يصارع فيه حيتانه

في هذه الأجزاء المختارة من القصيدة ندرك دلالة جملة :

(أغيثوني) بين الميلاد والموت حيث طلب الإغاثة ولا مغيث مقترنة بتكرار جملة (لا ترموا) .

أمّا جملة (قبلته فعضني) فهي مطلع قصيدته « ابن أمي » (ص ٨٧) ويدير الشاعر حواراً مع أمه ، وأم الحرب : كيف يكره الأخ أخاه ويقابل إحسانه بالإساءة ؟:

أهدي له الزهور
عابقةً بالحُب والوفاء
فيبذر الأشواك في طريقي

لم يستخدم حادث (هند بنت أبي سفيان) ، لم يستخدم الأرقام في الدلالة على التفرق والشّتات :

فأمُّنا تزوّجت عشرين
وأنجبتْ عشرين

لذا يقول في قصيدة أخرى (ص ٨) نجد فيها جملة الأرقام :

ثم يسيل من سنين
عشرين عاماً أربعين
وآخرٌ يسيل من سنة
من اثنين من ثلاث
لا أعرف الحساب
وأكره الأرقام والصوَر

ويكرر الجملتين السابقتين أيضاً (ص ٧٥ ، ٧٧) .

ويمضي مع الأرقام ، فيقول (ص ٦٣) :

لا نَحلُم إلا بالأرقام
ولا نتحدث إلا بالأرقام
ونرضى بالأرقام
ونغضب بالأرقام

ويقول (ص ٧٥) :

وظل أيوبُ بلا دواء
ينتظر الشفاء من سنين
عشرين عاماً .. أربعين
لا أعرف الحساب .. إلخ .

ونمضي مع الشاعر في تجربته الشعرية لنجد إلحاح هذين الرمزين في ١٦ قصيدة من بين قصائد الديوان وعددها ٢٤ قصيدة ، وهو قدر يدنو من نحو نصف عدد قصائد الديوان . ولا يعني ذلك خلو القصائد الأخريات من هذين الرمزين ، بل أعني أن التجربة الرمزية تجلت هنا أكثر منها هناك ، بل تكاد نجزم أنه لم تخلُ منها قصيدة من قصائد الديوان .

ونتوقف عند قصيدتين متقاربتين في العنوان — كما قدمنا — وفي المضمون ، وفيهما نجد

الدلالة الرمزية . وأحسب أن الشاعر كتبهما في وقتين متقاربين إن لم أقُلْ في وقت واحد ، وهما :

أريد خبزاً ، وأريد ماء

نجد التقارب في العنوان ، كما نجد التقارب في المفردات . والتراكيب وتطور نموّ القصيدة وتسلسل أفكارها . في الأولى يكرر جملة « أنا جائع » وجملة (وأطفالي بلا خبز ولا مأوى) ، وفي الثانية يكرر كلمة (ماء) .

وفي كلتا القصيدتين يمهد السبيل ، مبيناً وفرة ما يبحث عنه من طعام في الأولى ، ورَيٍّ في الثانية ، وهما قِوام الحياة ، ولا يجد إلا الجوع في الأولى ، والعطش في الثانية ، وهما طريقا الموت ، أي أننا أمام متقابلتين بين العطش والريّ ، أو الجوع والشَّبَع ، والجدب والاخضرار أي الموت والحياة ، من هنا يذكر الشاعر اللون الأخضر مرتين في الأولى ومرة في الثانية بدلالته على الحياة وتدفقها ، ويذكر اللون الفضي في الثانية كما أنه يذكر السواد (ص ٤٥) ، والاخضرار (ص ٦٥) ، ثم يتدرج مع مطلبه فيصاب بالفشل في الحصول على مبتغاه، ويعلن سخطه وثورته في القصيدة الأولى بإعلان حرب السموم والمبيدات على « الديدان » التي تأكل محصول الأرض .

يقول في المطلع :

أرى زرعاً يغطي الأفق أخضر

ولكن لا أرى قمحا

أرى شجراً مديد الظّل وارف

ولكن لا أرى ثمرا

أرى الأغنام في المرْعى

ولكن لا أرى لحْما

فأين اللحم والأثمار والحِنْطة

أنا جائع

وأطفالي بلا خبز ولا مأوى

ثم يُجيل الطَّرْف في السهول مكرراً جملتيه السابقتين ، وحين يتأكد له الحرمان يعلن الثورة على الديدان .

أمّا القصيدة الثانية فيقدم لنا فيها بناءً عضويا متماسكاً حول مواجهة صريحة بين الموت والحياة ، نستطيع أن نراها في خمسة أعضاء :

العضو الأول وجود غيوم وأمطار تملأ البِرَك والقيعان :

وكئوسي ظلت فارغة

لم تنزل فيها قطرة ماء

فطفِقْتُ أدقُّ على أبواب أقارِبنا

ومعارفنا

ماء .. ماء

لكن لم يُفتح لي بابٌ واحد

وهذا هو العضو الثاني ، ويظل على الأبواب يُصغي لضجيج النَّدمان الوحشيُّ :

وكئوس الماء الفضية

بيد الساقي

وفم الشارب

فينتقل إلى تجربة ثالثة هي العضو الثالث في البناء :

فأفر إلى النهر

أسترحمه

ماء .. ماء

لكن الصخر الشامخ يَحرمني

أن أشرب جُرعة ماء

مما يضطره إلى اللجوء إلى تجربة رابعة هي العضو الرابع في البناء العضوي هنا :

فرجَعتُ إلى البئر

أستسقيها

ماء .. ماء

لكن الهوّة تمنعني

من جُرعة ماء

والحبل يشد يدي للظلمة للأشباح

عند ذلك يقرر ترك المطر ، والحبل ، والكأس ، ويلجأ إلى تجربة جديدة خامسة ، هي العضو الخامس ، وهو التحول إلى الضد ، كما حدث التحول في الأولى من الطعام والحياة إلى السم والموت ، هنا يتحول إلى البحر :

ولجأت إلى البحر

أروي ظمئي بمياهٍ نارية.

وهو يجد فيها غناء عن مياه النهر ، والآبار ، والأمطار ، مؤكداً ما قاله في القصيدة الأولى من ديوانه « اللفظة العذراء » ، ص ٣٩ :

ظمآنُ والأنهارُ تجري حوله وكأنه للماء لم يتشوّقِ

وهذا التحول عند الشاعر نجده في معظم قصائده ، ها هو في « الوجه المقنّع » يتوقع مواجهة بين « الصقر » و « الصياد » ، كما يجد أنّ النحلة تمتص دمه ، وكان يتوقع منها عسلاً . واستعماله الكلمات الدالة على الطيور ، واللفظة ذاتها لها دلالة بأصل العلاقة بين الإنسان والطيور ؛ حيث بدأت علاقة الإنسان بالطيور في رحلة بحثه عن الطعام ، مما جعله يسطو على أعشاشها ، ويضع لها الشَّراك بحثاً عن الطعام .

وهكذا نجد قيام شعره على موقف فكري من قضايا عصره ، ويبدو ذلك من إشارات عديدة لوظيفة شعره :

يقول في صفحة ٢١ :

طلبُ الفؤاد قصيدة أشدو بها للعالمين : مغرب ومشرق

ويقول في صفحة (٢٦) :

لِتَمُتْ أيها اللئيمُ فإنّي أكرَهُ الشعر من فم الكذاب

ويقول في صفحة (٥٥) :

بغير التُّقى والحقِّ لن أتكلّما ولو أن شِعري صار حولي جَهنّما

ومن هنا كان استخدامه لذلك الحشد من المفردات والجمل رامزاً لصُلب قضيته : الميلاد والموت ، البقاء والفناء .

جدول رقم (١)

عنوانات

العنوان	الصفحة	العنوان	الصفحة
رحيق العذاب (اسم الديوان)		**الموت والميلاد**	٧٣
اللفظة العذراء	١٩	الغريق	٨١
النفس الثائرة	٢٣	ابن أمي	٨٧
قد طال صمتك	٢٩	ينبوع الحب	١٠١
أمي تناديني	٣٣	أشواك وأزهار	١٢٧
أريد خبزاً	٣٧	أريد ماء	١٤١
صرخة في التيه	٤٣	الأسى التائه	١٤٧
الغراب والزهرة	٤٩	عصفت بلبنان الليالي السود	١٥١
صرخة الحق	٥٥	الطفل الدفين	١٥٥
		اليوم الأخير	١٧٣

جدول رقم (٢)

أ - تكرار المفردات (ومشتقاتها)

الكلمة	الصفحات
النيران	١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٢
النهر	١٩ ، ٥٣
الزهر (١٤)	٢٠ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، (٥٤) ، ٥٩ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٤ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٣

الكلمة	الصفحات
البلبل	٢٠ ، ٥١ ، ٩١ ، ١٠١ ، ويشبه بالغراب (١٠٢)
الطيور	٢٠ ، ٣٧ ، ٦١ ، ٦٢ ، ١٠١
التيه	٢٣ ، ٤٤
محنة	٢٣ ، ٣٠
شظايا	٢٣ ، ٤٤
الموت	٢٣ ، ٢٦ ، ٤٨ ، ٧٨
الكؤوس	٢٤ ، ٢٥
الوطن	٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، (٣٦) ، ٣٨ ، (٤٠) ، ٤١ ، ٤٨ ، ٧٣
السدود	(٣٤) ، ٣٥
العودة	٣٤ ، (٣٥) ٣٦
الدم	٣٢ ، ٣٥ ، ٤٨ ، ٦١ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، (٧٧) ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٥ ، ١٠٢
الزرع ونتاجه	٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١
الدود	٣٩ ، ٤٠ ، ٩٩
السم	٢٤ ، ٣٩ ، ٩٩
الأرقام وأعدادها	٦٣ ، ٦٤ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨٩ ، (ومعظمه رقما ٢٠ ، ٤٠)
الحب	٦٦ ، ٦٧ ، ١٠٤
البحر	٢٤ ، ٢٥ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٤٩
العدو	٢٩ ، ٣٤ ، ٥٦ ، ٥٧
الذبح	(٢٩)
ما يندرج في الأسرة	٢٣ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٢ ، ٩٣
الصرخة	٤٣ ، ٣٧ ، ٥٥
مزّق	٣ ، ٤٨
الغراب	٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ١٠١
الحية	٥٤ ، ٥٨
النار	٢٠ ، ٢٩

ب – تكرار الجمل

الكلمة	الصفحات
أغيثوني	٨١ ، ٨٤
أنا جائع	٣٧ ، ٣٩
وأطفالي بلا خبز	
ولا مأوى	٣٨ ، ٣٩
سأعود	٣٥ (٤ مرات)
لا أعرف الحساب	
وأكره الأرقام والصور	٧٥ ، ٧٧
قبلته فعضني	٨٧ (مرتين)
لا ترموا	٨١ ، ٨٢ (مرتين) ، ٨٤

المصدر :

أبو فراس النطافي : رحيق العذاب . دمشق ، ١٩٨٢ . ٢٢٤ ص .

أصوات سعودية :

التيار الوجداني
في شعر عبد الله الفيصل

ينتمي ديوان « وحي الحرمان » باسمه ومضمونه إلى مدرسة فنية لها مكانتُها في الشعر العربي المعاصر ، وهي مدرسة الشعر الوجداني ، وقد تصدَّر صفوفها رعيلٌ من الشعراء اختلفوا منهجاً واتَّحدوا غاية ، وشُغلوا بقضايا الوجدان والذات في محاولة منهم لإرجاع الشاعر إلى نبعه الأصيل وهو ذاته وأعماقه ، ولم يكن الشعرُ لديهم وليد مناسبات ، كما لم يكن ورقة مزركشة تُرفع لعظيم أو كبير .

والحقُّ أن شعرَ الفيصل حصيلة تأثر فني بصيحات التجديد في المضمون لدى جماعة التجديد الذهني المُسَمَّاة – وَهْماً وتجاوزاً – جماعة الديوان [١٢٢] ، لدى فرسانها الثلاثة : عبد الرحمن شكري (١٨٨٦–١٩٥٨) ، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩–١٩٦٤) ، وإبراهيم عبد القادر المازني (١٨٩٠–١٩٤٩) ، الذين تقاربوا مولداً ، وتباعدوا وفاةً ، بمقدار ما تقاربوا في بداية نهضتهم الأدبية ، وتباعدوا في آخرها .

كما أن شعر الفيصل حصيلة تأثر فني بصيحات جماعة أبوللو [١٢٣] ، واتجاههم الوجداني ، وشعراء « رابطة الأدب الحديث » [١٢٤] ، وشعراء المهاجَر .

هذا الاتجاه الوجداني أعمُّ من قولنا الاتجاه الرومانسي [١٢٥] . ولذلك لتجد في شعر الفيصل كثيراً من النبض الذاتي ، سواء في ضمير المتكلم من مثل قوله [١٢٦] :

إنّي وَرَبِّكِ في هَواكِ مُـــوَحِّـــدٌ ... إنْ كـانَ عِنْدَكِ في الْهَوى تَوْحِيدُ
أشْـدو بِذِكْـرِكِ والْغَـرامُ يَسـوقُني ... لِنِهـــايَةٍ في الحُبِّ وَهْيَ بَعيـــدُ
تُســائِلُني الْعَـوازِلُ مـا اقْـتِراحي ... وَأنْتِ عَلى الزَّمانِ مَـدى اقْتِراحي
قَضَيْتُ عَلى حُبِّي قَضَيْتُ عَلى وِدِّي ... وَأنْتِ الّتي قَدْ كُنْتُ أوري بِها زَنْدي

أو في مَسْحة الحزن [١٢٧] ، من مثل قوله مما يقرن فيه بين الخريف والحزن في قصيدته

« طلائع خريف » :

مَنْ لي بِهِ وَيَدُ الخَرِيفْ   تُذْوي أزاهيرَ الرَّبيعِ

أو الحب والوجد ، وهو سمة عامة في شعره كله ، ومن ذلك قوله في قصيدته « لوعة »[١٢٨] :

ألاقي في عَذابِكِ ما ألاقي   وَحُبُّكِ في حَنايا القَلْبِ باقِ
وَتُسْرِفُ في الصُّدودِ وفي التَّجَنِّي   وأسْرِفُ في التَّباعي واشْتِياقي

وفي قصيدته « كنا وكان »[١٢٩] :

يا حَبيبي أيْنَ تِلْكَ الأُمْسِيَاتْ   يَوْمَ كُنّا مِنْ هَوانا في سُبَاتْ
يا حَبيبي كَيْفَ ذاكَ الحُبُّ ماتْ   عِنْدَما دَبَّتْ بِهِ رُوحُ الحَياةْ

أو الحب العذري ، مثلما نجد في قصيدته « حلم الهوى العذري »[١٣٠] :

وَساحِرَتي بِعَيْنَيْها   وَرُوحٍ كَالسَّنا يَسْري
وَبِالبَسَماتِ مِنْ ثَغْرٍ   شَهِيٍّ بِالهَوى يُغْري

إلى أن يقول :

.... أنتِ الحاني   وَحُلْمي في الهَوى العُذْري

أو الشك ، ونسوق لذلك قصيدته « عواطف حائرة »[١٣١] في آخر الفصل .

أما الشعر عنده فمن إلهام حبيبته :

* فَفيكِ لِلْقَلْبِ أهْواءٌ مُجَمَّعَةٌ   وَفي لِقائِكِ دُنْيا الشّاعِرِ الشّاكي[١٣٢]
أقْصى أمانِيَّ لَوْ تُبْدِينَ باسِمَةً   أسْتَلْهِمُ الشِّعْرَ مِنْ باهي مُحَيّاكِ
* دَعَوْتُ الشِّعْرَ فيكِ فَما عَصاني   وَلانَ قِيادُهُ بَعْدَ الحِرانِ[١٣٣]
* وَدَّعْتُ أيّامَ الرَّبيعِ النّاضِرِ   وَدَفَنْتُ آمالي وَوَحْيَ خَواطِري[١٣٤]
وَوَأدْتُ ما في القَلْبِ مِنْ ذِكْرِ الصِّبا   وَنَفَضْتُ عَنْ ذِهْني خَيالَ الشّاعِرِ

وينبغي ألا يدفعنا ذلك إلى الحكم بأننا إزاء شاعر رومانسي فحسب ، بل نحن أمام تيار

وجداني دافق ، آيةُ ذلك أننا نرى أنفسنا إزاء شعر وجداني لا يخرج عن هذه الدائرة إلا إلى قصيدة واحدة ، هي قصيدة « شباب بلادي »[١٣٥] التي مازجها أيضاً وجدانٌ وطني .

ولعل الشّاعر قد آمن فنيا – مع غيره من الشعراء – بما دعا إليه العقاد ورفيقاه شكري والمازني من الشعر النابع من الوجدان ، حيث تكون معاني الشاعر بنات من لحمه ودمه ، كما يعبِّر العقاد في مقدمة « لألىء الأفكار »[١٣٦] ، وكما عبّر عنه شكري في مقدمة ديوانه « زهور الربيع » ، من أن الشعر كلمات تخرج من النفس[١٣٧] .

ومما يؤكد أننا أمام شعر اللّمحة الوجدانية أو البارقة الوجدانية – إلى ما تقدم – أنك تجد قصائد ديوان « وحي الحرمان » قصاراً ، يراوح معظمها بين القوافي المتعددة في شكل رباعيات أو ثلاثيات . ولعلّ أطولها كان في عشرين بيتًا ، وأقصرها كان في ثمانية أبيات ؛ إذ يجد الشاعرُ نفسه إزاء دَفْقة شعورية تجد طريقها في ثنايا تجربة شعرية يعيشها الشاعر بعمق وصدق ، فتجيء في كمٍّ من الأبيات متقارب ما بين العشرين والثمانية تقريبًا .

أما الوزن الشعري فنرى بحر الكامل (مُتَفاعِلن) وبحر الرمل أو مجزوءه [تفعيلة : فاعِلاتن] أثيرين لدى الشاعر ، يكثر ورودهما في شعره أكثر من أي بحر آخر ، كما تجد للشاعر قصائد شاعت في الغناء العربي الحديث من مثل قصائده :

« ثورة الشك » ، و « عواطف حائرة » ، وسنسوقها في نهاية الفصل ، و « سمراء »[١٣٨] ، ومطلعها :

سَمْراءُ يا حُلْمَ الطُّفولَهْ   يَا مُنْيَةَ النَّفْسِ العَليلَهْ

و « هل تناسيت »[١٣٩] ، ومطلعها :

لَيْتَهُ يَعْرِفُ المَلَـــلْ   دائِمَ الخَفْقِ لَمْ يَزَلْ
هَدَّهُ الهَجْرُ فَانْبَرى   يَقْتُلُ اليَأسَ بِالأَمَلْ

إلى جانب قصيدتيه : « يا مالِكًا قلبي » ، و « من أجل عينيك » .

ومما يؤكد تيار الوجدان في شعره أننا نرى اسم الديوان « وحي الحرمان » ، ولقب مؤلفه « محروم » ، وكان الإهداء : (إلى الذين شاركوني في لذة الحرمان)[١٤٠] ، وصُدِّر الديوان بمقدمتين نثريتين ، إحداهما لصلاح لبكي بعنوان (هذا المحروم)[١٤١] ، والثانية للشاعر نفسه

عنوانها « أجل أنا محروم !» [١٤٢] .

والحرمان هنا رافد من روافد التيار الوجداني عند الشاعر ، وعلى الرغم من أن قصائد الديوان لم يحمل منها عنوان الحرمان أو ما اشتق منه إلا قصيدة واحدة هي « أمل المحروم » التي سنسوقها في آخر الفصل [١٤٣] – فإن الحرمان هو المعنى السائد والمضمون العام للديوان كله ، فما الدافع إلى ذلك ؟ وهل لشيوع الإحساس بالحرمان في شعره صِلةٌ بدوافع ذاتية أم يرجع – في أصله – إلى نزعة فنية لديه ؟

إن المقدمة التي احتلت الصفحات الأولى من الديوان هدفت إلى التعريف بالشاعر ومنزلته الاجتماعية ، وإلى الإشارة إلى غربتي الشاعر : « غربة نفسه مع الأرض » ، و « غربة مؤاخاته لمن لا يعرف مدى الصدق في مؤاخاتهم له » [١٤٤] .

أما الشاعر فيذهب ، في مقدمته ، إلى الاستناد إلى الحكم الظاهر على الإنسان ؛ لذا يشير إلى الصفحة الكامنة من تاريخ حياته . يقول :

« فأنا لم أولد وفي فمي مِلْعقة من ذهب ، كما يظن الكثيرون » ، ثم يمضي في تصوير نشأته الأولى ، وكيف باعدت ظروف الرحلة بينه وبين أبيه ، وكيف لمع الصبا في نفسه ومعه أحاسيس وعواطف لم يستطع كبتها ، وعجز عن تحقيقها فيقول : « فتركت في نفسي أبلغ الأثر من الحرمان حتى الآن .»

ثم يمضي بنا يعرّفنا على مراحل نشأته الغضّة في كَنَف جده ، وعلى رُبى نجد ، وفي الحجاز ، وفي مدرسة من مدارس الحي ، ثم في مدرسة الحياة حيث كان أستاذه فيها والده . أما ديوانه فكما يقول :

« صورة من شعوري وإحساساتي المختلفة كما هي ، لم يجملها التزويق ، ولم تلونها الأصباغ ؛ لأنني أريد أن يكون « صورة طبق الأصل » لحياتي ، وصدًى حقيقيا لشعوري وعواطفي .» [١٤٥]

وباستعانتنا بتلك الومضات من مقدمة الشاعر ما يؤكد ما تنتمي إليه دراسة شعره ، [والاهتمام بدراسة مقدّمات القصائد ومقدمات الدواوين جزء من منهج ندعو إليه في دراسة النص الشعري].

ومن معنى الحرمان هذا يسوق الشاعر السعودي محمد سراج خراز قصيدة يقول فيها [١٤٦] :

يا شاعِرَ الحِرْمان ، وَالحِرْمانُ ملهبةُ الشُّعورْ
ما أبصَرَتْ عَيْناي حِرْماناً كَحِرْمانِ الأميرْ
في كَفِّهِ الدُّنيا ، وَأسْمَعُ مِنْهُ أنّاتِ الأسيرْ

* * *

ماذا أقولُ إذنْ إذا رُمْتُ الشكاةَ وَأيُّ شَكْوى
قَدْ كانَ في نَفثاتِ « مَحْروم » عَزاءٌ لي وَسَلْوى

ونقتصر من القصيدة على هذه الأبيات التي تقفنا على جذور الحرمان والاغتراب واتصالهما الوثيق بتيار الوجدان ، وفي ذلك كله نجد أنفسنا أمام شاعر وجداني ، تقوم التجربة الشعرية عنده على صدق فني .

ونسوق هنا القصيدتين اللتين سبق أن أشرنا إليهما وهما : « عواطف حائرة » ، و « أمل المحروم » .

عواطف حائرة (١٤٧)

أَكَـــادُ أَشُكُّ في نَفْــسي لأَنّي   أَكَــادُ أَشُكُّ فِــيكَ وَأَنْتَ مِنّي
يَقولُ النّاسُ إِنَّكَ خُنْتَ عَهْدي   وَلَمْ تَحْــفَظْ هَوايَ وَلَمْ تَصُنّي
وَأَنْتَ مُنايَ أَجْمَعُها مَشَتْ بي   إِلَيْكَ خُطى الشَّبابِ المُطْمَئِنِّ
وَقَدْ كادَ الشَّبابُ لِغَيْرِ عَوْدٍ   يُوَلّي عَنْ فَتىً مِنْ غَيْرِ أَمْنِ
وَها أَنا فاتَني القَدَرُ المُوالي   بِأَحْلامِ الشَّبابِ وَلَمْ يَفُتْني
كَأَنَّ صِباي قَدْ رُدَّتْ رُؤاهُ   عَلى جَفْني المُسَهَّدِ أَوْ كَأَنّي
يُكَذِّبُ فيكَ كُلَّ النّاسِ قَلْبي   وَتَسْمَعُ فيكَ كُلَّ النّاسِ أُذْني
وَكَمْ طافَتْ عَلَيَّ ظِلالُ شَكٍّ   أَقَضَّتْ مَضْجَعي وَاسْتَعْبَدَتْني
كَأَنّي طافَ بي رَكْبُ اللَّيالي   يُحَدِّثُ عَنْكَ في الدُّنْيا وَعَنّي
عَلى أَنّي أُغالِطُ فيكَ سَمْعي   وَتُبْصِرُ فيكَ غَيْرَ الشَّكِّ عَيْني
وَما أَنا بِالمُصَدِّقِ فيكَ قَوْلاً   وَلَكِنّي شَقيتُ بِحُسْنِ ظَنّي
وَبي مِمّا يُساوِرُني كَثيرٌ   مِنَ الشَّجَنِ المُؤَرِّقِ لا تَدَعْني
تُعَذِّبُ في لَهيبِ الشَّكِّ روحي   وَتَشْقى بِالظُّنونِ وَبِالتَّمَنّي
أَجِبْني إِذْ سَأَلْتُكَ هَلْ صَحيحٌ   حَديثُ النّاسِ خُنْتَ ؟ أَلَمْ تَخُنّي ؟

أمل المحروم (١٤٨)

يا سَميرَ السِّنِّ يا مُرهَفَهُ   شَوقُ مَنْ جافَيتَهُ أتلَفَهُ
إنْ تَكُنْ تَقْوى على طولِ النَّوى   فَهْوَ في بُعْدِكَ ما أضْعَفَهُ !
أوْ تَكُنْ لا تعرفُ الوَجْدَ الذي   لَمْ يُبِنْهُ آنَ أنْ تَعرِفَهُ
فَلَقَدْ أدْنَيتَهُ مِنْ حَتْفِهِ   وَسِوَى وَصْلِكَ لَنْ يُسْعِفَهُ
أنتَ قَلْبٌ يُبْذَلُ الوَعْدُ لَهُ   فَإذا اسْتَنْجَزَهُ سَوَّفَهُ
وجَبينٌ مُشْرِقٌ مُؤْتَلِقٌ   مَنْ رآهُ مَسَّهُ أدْنَفَهُ
وَقَوامٌ يَتَهادَى في الرُّبى   فَيَقولُ البانُ ما أهْيَفَهُ
وَفَمٌ لَوْ قالَ مَنْ يَنْعَشُهُ   هُوَ كالعُنّابِ ما عَرَّفَهُ
وَثَنايا لُؤلُؤٌ مُؤْتَلِفٌ   ألقِ سُبْحانَ مَنْ ألَّفَهُ
وَعَلى صَدْرِكَ لَحْنا غَرِدٍ   كَلَّفَ التَّرجيعَ ما كَلَّفَهُ
وَبأرْدافِكَ حادٍ صَلِفٌ   مُثْقِلٌ خَطْوَكَ ما أصْلَفَهُ !

في القصيدتين يتجه المعجم الشعري عند الفيصل إلى التيار الوجداني ، فنجد الوجد والشجن المؤرق في البيت الثالث من أمل المحروم ، والثاني عشر من عواطف حائرة ، ونجد الشوق والدَّنَف والتسهيد في البيتين الأول والسادس من أمل المحروم ، والسادس من عواطف حائرة .

وكلتا القصيدتين تقومان على التوجُّه إلى مخاطب ، بل تستندان إلى كاف الخطاب ، ووسيلة الأولى منهما – إلى جانب كاف المخاطب – فعل الأمر « أجِبْني » ، وهو يقابل أداة النداء في القصيدة الثانية .

ونتصور أن مخاطبة الغائب ، أو بمعنى آخر استحضار المفقود ، وتخيُّل حضوره ثم مخاطبته، أقوى وجدانيا من مخاطبة الحاضر الموجود ، إذ في التخيُّل معنى شدة الوجد ، وتلك سمة أخرى من سمات التيار الوجداني عند شاعرنا .

يبقى – بعد ذلك – أن نقول إن قصيدة « عواطف حائرة » ، بالرغم من كونها لم تحمل اسماً من أسماء الحرمان ، كانت أشد دلالة على ذلك من القصيدة الوحيدة التي حملت اسم الحرمان ، مما يؤكد ما سبق أن ذكرناه من أن الحرمان هو « المعنى السائد والمضمون العام للديوان كله .»(١٤٩)

ونتصوّر أن هذا الحرمان كان من الممكن أن يصوّر لنا – في عمل فنيّ – خطا تتجلّى فيه روح المأساة في بناء يستعير فيه الكاتب من قدرة « الدراما » وأبعادها الفنية ما يعينه على تجسيد الحرمان في عمل فني موضوعي يتجاوز حدود الغنائية .

قصائد مختارة
لغازي القصيبي

هناك ظاهرتان في حياتنا الأدبية تستحقان الالتفات والعناية ، وهما : إعادة النظر فيما ألّفه الكاتب ، بأن يعود إليه فيعرضه على القارئ ، وهنا تمتزج الظاهرة الأولى بالظاهرة الثانية ، وهي ظاهرة المختارات الشعرية ، وفي هذه الحالة نجد الشاعر يحقق خُطوة تجمع بين الظاهرتين ؛ فهو يعيد نشر عمله على القارئ ، وفي الوقت نفسه يقدم مختارات من شعره يختارها بنفسه اختياراً ليس عشوائيا .

وللظاهرتين امتداد بعيد في تاريخنا الأدبي قديمًا وحديثًا ، فظاهرة العودة للعمل الفني تمثلت قديماً في التنقيح والمعاوَدَة والمراجَعة ، وحديثًا في المسوَّدات الأدبية ، ثم تجلَّت لدى القصصي العربي محمود تيمور ، حين أعاد كتابة بعض أعماله القصصية بطريقة جديدة ، كما صنع في روايته « أبو علي عامل أرتيست » التي صدرت سنة ١٩٣٤ ، ثم أعاد صياغتها بعد عشرين سنة فظهرت خَلْقًا جديداً سنة ١٩٥٤ ، باسم « أبو علي الفنان » ، وكما صنع في روايته « الأطلال » التي صدرت سنة ١٩٣٤ أيضًا ، ثم أعاد صياغتها سنة ١٩٥١ ، باسم « شباب وغانيات » . وبالرغم من أن ذلك إعادة كتابة ، فإنه يُعدّ إبداعاً أدبيا جديداً في نظرنا .

أما ظاهرة المختارات الشعرية فبعيدة الجذور ، منذ صنع المفضّل مُفَضّلياته ، والأصمعي أصمعياته ، بل منذ اختار الإنسان العربيُّ المعلقات ، ثم صار كثير من الشعراء يختارون مجموعات شعرية لغيرهم من الشعراء ، على نحو ما صنع البارودي ، وعلي أحمد سعيد ، وفاروق شوشة .. إلخ .

أمّا غازي القصيبي فإنه يعيد لنا الظاهرتين على نحو جديد ، إذ يعيد نشر بعض قصائد دواوينه السابقة : « أشعار من جزائر اللؤلؤ » (١٩٦٠) ، و « قطرات من ظمأ » ، و « في ذكرى نبيل » ، و « معركة بلا راية » ، و « أنت الرياض » ، و « أبيات غزل » .

اختار من هذه الدواوين تسعًا وعشرين قصيدة ، وهي قصائد ذُيِّلتْ بتواريخ متباينة بطبيعة الحال تبعًا لتاريخ ميلادها ، ونشرها في ديوانها ، فأنت تلتقي بما كتب سنة ١٩٥٨ ، ثم

تتدرج حتى ١٩٧٣ .

وهذا الاختيار له مغزاه ، وهو حدث لا يمرُّ ببساطة لدى دارس الأدب ، لأنه يعطي دلالة للدارسين تتمثل في التساؤل : لماذا اختار غازي القصيبي هذه القصائد بالذات ؟

لن نعيد مقولة القدماء : « اختيار الرجل جزء من عقله » برغم إيماننا بتلك المقولة ، بل نذهب إلى أن اختيار غازي القصيبي لهذه القصائد يدل على إيمانه بصدق التجربة الشعرية ، فهذه القصائد في معظمها تقوم على تجربة شعرية صادقة ، وما هي إلا نماذج لغيرها من قصائد دواوين القصيبي السابقة التي ترتكز على أساس ، ونقف على ذلك في قصائده بالرغم من تنوع قالبها أو شكلها العروضي ، فمنها ما يخضع للعروض التقليدي ، ومنها ما يجنح للعروض الحديث أو الشعر الجديد .

إن ذلك يعني إعادة ما قاله عبد الله محمد الطائي إثر صدور الديوان الأول للقصيبي سنة ١٩٦٠ ، لقد أطلق عليه « الدم الجديد » منذ أكثر من عشرين سنة تقريبًا ، فهل يحق لنا أن نقول إن القصائد المختارة من دواوين القصيبي تأكيدٌ لذلك الدم الجديد أو المتجدد في أشعاره ؟

ها هو ينشد الحب في الموانئ السود في قصيدة قسّمها إلى مقدمة ، ثم طاف فيها في ثلاثة موانئ ، ثم خاتمة ، ليقف على زيف الحياة ، وانتشار النفاق ، والإصابة بحمّى المال :

كنت بريئًا
لا أملك إلا أوهامي
ونجومي المنثورة في الأفقْ
ودفاتر شعرٍ أسكنها
وتعشش فيها أحلامي
و وقفت على هذا الميناء
قال الناس : أ عندك بيت ...
غير قوافي الشعر العصماءْ ؟
قال الناس : أ عندك أرض ...

غير « أراضي » الشعر الخضراء ؟
وأصبت هناك بحُمّى المال

وهي مختارة من ديوانه « أنت الرياض » ، وذيلت بتاريخ ١٩٧٥ ، ونشرت في « قصائد مختارة » ص ١٠٤–١١٢ .

ونتصور من « اختيار » غازي القصيبي لديوانه هذا من بين قصائد دواوينه السابقة ، أن الشاعر يقدّم عوناً فنيا لدارسيه ، حيث يضع أيديهم على القصائد الأثيرة لديه ، و « اختيار » الشاعر يختلف عن « اختيار » غيره ، فهو بذلك يضيف إضافة وجدانية إلى ما ألّف ، وبذلك يمكن جعل « قصائد مختارة » مرآة لشعر غازي القصيبي . وحين نقف أمام قصائد هذا الديوان وعددها تسع وعشرون قصيدة سنجدها – في معظمها – تنتمي للتيار الوجداني ، بدءاً بديوانه الأول « أشعار من جزائر اللؤلؤ » [١٥٠] والذي يحدثنا عنه الشاعر في كتابه « سيرة شعرية » [١٥١] ، فيذكر ما في هذا الديوان من « روح المدرسة النزارية » [١٥٢] ، والمرأة فيه تمثّل معنيين :

أولهما : شعور الأمن والاستقرار في الأسرة . ويستشهد له بقصائد : « جزيرة اللؤلؤ » ، و « ليلة الملتقى » ، و « لولاك » ، و « رحيل » ، و « جارتي » [١٥٣] .

والمعنى الثاني : المستقبل المجهول ، ويستشهد له بقصائد : « فتاة الخيال » ، و « حيرة » ، و « يا قلب » [١٥٤] .

وإذا علمنا من الشاعر أن قصائد الديوان كتبها وعمره بين السابعة عشرة والعشرين ، أمكن لنا أن نقول إن باكورة إنتاجه هذا – الذي يعتبره كثير من النقاد أحسن دواوينه – هو مفتاح التيار الوجداني في شعره كله . وهذه الوجدانية هي التي ظهرت فيما أسماه الشاعر « العفوية » في ديوانه كله ، وقال عنه عبد الله محمد الطائي بعد صدوره إنه (الدم الجديد) [١٥٥] ، وقال عن إنتاج الشاعر إن أكثره وجداني [١٥٦] ، وإن كنا لا نوافقه على اعتبار الشاعر من شعراء البحرين ، لأن الشاعر العربي لا يقتصر على بيئته ، بل يسافر إلى بيئات الأدب العربي تأثيراً وتأثراً انتماءً إلى البيئة الكبرى الأم ، بيئة الأدب العربي المعاصر . هذا فضلا عن انتماء هذا الشاعر إلى البيئة السعودية .

وقد ضم ديوان « قصائد مختارة » نماذج من « قطرات من ظمأ » [١٥٧] الذي ضم ثلاثاً

وعشرين قصيدة كتبها الشاعر بين سني عمره الحادية والعشرين والخامسة والعشرين ، وفيها تجلّى تأثره بإبراهيم ناجي كما يحكي الشاعر [١٥٨] . يقول الشاعر :

« إذا كان ديوان أشعار من جزيرة اللؤلؤ يمثل تجربة مراهق غرّ ، فإن قطرات من ظمأ تعكس تجربة شاب عربي شرقي يلتقي للمرة الأولى بمجتمع الولايات المتحدة الأمريكية الغريب ، ويواجه ذاته [١٥٩] ».

حيث كتب فور وصوله « أغنية قبل الرحيل » ، وهي تلخّص مشاعر الديوان كله [١٦٠] .

وهكذا تمضي قصائده المختارة مع دواوينه الأخرى ، فيأخذ من كتابه « في ذكرى نبيل » [١٦١] ، و « معركة بلا راية » [١٦٢] ، و « أبيات غزل » [١٦٣] ، و « أنت الرياض » [١٦٤] .

وفي ذلك كله نقف على الجانب الوجداني في شعره الذي يتعدّى مجرّد كونه « من الرمانسيين العرب » كما عبّرت الدكتورة نورية الرومي في كتابها « الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور » [١٦٥] .

إن الشعر عنده كما يصرّح بديلٌ للبكاء عند الحاجة إلى البكاء ، والغناءِ عند الرغبة في الغناء ، وتحطيمِ اللُّعب والدفاتر ، وبديلاً عن الاعتراف ، لذا يرى أن قصائده تمثل تاريخه النفسي [١٦٦] ، ولذا نرى شيوع « الحرمان » و « الظمأ » في ديوانه الأول .

وما قام به القصيبي في « قصائد مختارة » ليس على غرار ما قام به من اختصار في « أبيات غزل » ، مما أفقد الوحدة العضوية للعمل الشعري مما جعله يذكره بأسًى وأسف مراراً في « سيرة شعرية » ، وفي لقاءاته الأدبية [١٦٧] ، بل هو من قبيل دلالة الشاعر على اتجاهه الشعري ، وهو – فيما نزعم – الاتجاه الوجداني .

الصورة الفنية

في شعر محمد بن علي السنوسي

قد نجد من استناد الشاعر إلى إمكانات « التشبيه » ما يبيّن أنه لا يوظّفه للإحاطة بالموقف الكلي للعاطفة في التجربة الشعرية ، بل يجعله مرتبطاً بجزئيّة لا يكاد يتعدّاها . وما ذلك إلا لأنّ هذا التشبيه قائم على الخيال البسيط آنذاك ، وليس على الخيال المركّب ، وذلك راجع إلى قوة الخيال وضعفه ، فالخيال القوي في مقدوره أن يخلع الحياة على الثوابت وما هو جامد ، عند ذلك نجد ما يسمّى التشخيص personification [١٦٨] .

أمّا الخيال المحدود فأقصى قدراته أن يصل إلى تشبيه الأشياء ، و وصفها وصفاً حسيا خارجيا لا يتعدى السّطح ، فإذا ما ارتقى هذا الخيال نقل التشبيه من الخارج أي « السطح » وجعله قادراً على الاستبطان من الداخل ، وغَزْو سرائر النفوس ، لذا نجد الخيال المحدود يشبّه الجميلة بالقمر ، أمّا الخيال المحلّق فلا يقتصر على تلك القيمة الفنية فحَسْب ، بل يتعداها إلى أن يجعل للقمر حياة تشبه حياة البشر ، بل ينسب إليه قدرات ، وإرادة ، فيجعله يحبُّ ويحيا ويريد ويتحرك كأنه من الأحياء .

وقد يعين في هذه الدراسة الاستعانةُ بمدخلين من مداخل النقد الأدبي الحديث ، وهما :

المدخل النفسي (السيكّولوجي) ، والمنهج الأسطوري (الميثولوجي) ، وفي الأخير ما يفسح المجال أمام اتصال الصورة الفنية بالامتدادات الأسطورية القريبة والبعيدة ، المحلية والعالمية ، لأن في (الميثولوجي) إلباسَ قوى الطبيعة وظواهرها ثوبَ الحياة ، كما أن فيها نسبة أعمال تشبه أعمال الأحياء .

ولن نعيد هنا مناقشة ما قيل حول التفرقة بين الخيال والوهم أو قوة الاستدعاء ، إذ يظهر الخيال الصلات بين الأشياء والحقائق ويفوق حدود الوهم . أمّا الوهم فيقتصر على تصور صلات بين الأشياء ليس لها وجود ، فهو نوع من أنواع التذكر والتداعي ، لذلك كانت مهمته الجمع والتراكم فحسبُ ولا يضيف جديداً . من أجل هذا خاطب العقاد شوقي في « الديوان في الأدب والنقد » سنة ١٩٢١ في معرض معركته العنيفة معه :

« اعلمْ أيها الشعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدِّدها ويحصي أشكالها وألوانها ، وأنه ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ؟ وإنما مزيته أن يقول ما هو ؟ ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به ».

والحق أن النقد الحديث قد أفاد من تلك القضايا التي أثارتها المدرسة التجديديّة – المسماة وهماً وتجاوزاً مدرسة الديوان – لدى فرسانها عبد الرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وكان من جهودهم في (نظرية الشعر المعاصر) الإبانة عن كثير من قضاياه ومنها الخيال والصورة والتشبيه ، ولعلهم حدَّدوا للتشبيه مجاله الحق وهو داخل النفس البشرية لا خارجها ، ولا مجرد التعلق بالحواس الخارجية فحسب ، لأن ربط التشبيه بالأثر النفسي يجعل مجاله وجدانيا ، كما أنَّ لكبير هذه المدرسة عبد الرحمن شكري – وبخاصة في مقدمات دواوينه ومقدمته الطويلة لديوانه ج ٥ ، سنة ١٩١٦ بعنوان في الشعر ومذاهبه – فضلَ تنبيه شعراء جيله ونقاده إلى فهم نظرية الخيال كما اتّضحت لدى الخمسة العظام ، وهم : بليك ، وكولردْج ، و وردزورث ، وشِيللر ، وكِيتس ، إذ رأوا الخيال للشاعر بمثابة المملكة التي لا يكون شاعراً بدونها ، إذ به – أي بالخيال – تتكون القوة التركيبية السحرية التي تذيب وتُحدث التلاشي ، والانصهار ، والتجمُّد ، لكي تُنشئ من جديد ، وتخلع الحياة على الأشياء من خلال روح الشاعر التي تنفث في البرِّ والبحر والهواء والجوامد ، بل تؤلِّف بين المتنافرات والأضداد ، والعام والخاص ، لتجعل الصور في تناسق عضوي مترابط يخضع لعاطفة واحدة ، لذا فرَّق كولردج بين الخيال الثانوي والخيال الأولي .

وهكذا نرى التصوير الفني ينفذ إلى جواهر الأشياء ، وبقدر ما يلجأ إلى التجسيد والتشخيص والرمز ينأى عن التجريد والتقرير [(١٦٩)] .

وحين نتلمس الصورة الفنية في شعر محمد بن علي السنوسي – نقف على سمتين أساسيتين بها ، هما : البساطة والتلقائية ، وهاتان السمتان هما أساس التصوير عنده ، ونستشهد لذلك ببعض ما نشره في ديوانه الباكر « القلائد » [(١٧٠)] ، وفي « شعراء من الجنوب » ، وفيما ينشره أخيراً في المجلات المحلية .

وقد بدأت ميوله الشعرية تتضح منذ سنة ١٣٥٩ هـ [(١٧١)] ، ومنذ ذلك التاريخ ظهرت أشعاره تحمل عبق القديم المتمثل في أبي تمام والبحتري والمتنبي وأمثالهم ، والمعاصِرة المتمثلة في شوقي وحافظ وعزيز أباظة وأمثالهم ، إلى جانب أثر أبيه القاضي الشيخ السيد علي السنوسي ،

وما درسه على يد الشيخ علي بن أحمد عيسى ، والشيخ عقيل بن أحمد ، من دروس .

والبساطة والتلقائية يبدوان في ذلك التصوير الذي يفتتح به ديوانه « القلائد » قائلاً :

هذه ألحــانُ قلبي وأغاريـــدُ شبابـــي
هي أحـلامي وآمـا لي وكـأسي وشرابي
وصَبـاباتي وأشجـا ني وحُبّي وعَـذابي
إنّهـا صورةُ نفسي قد تجلّتْ في كتابي

وإننا لنقف على الروح البيانية عند شوقي في مرحلة « القلائد » في القوافي الممدودة ، والنفس الطويل . من ذلك قصيدة « بطولة الجزائر »[١٧٤] وعدد أبياتها سبعة وخمسون بيتًا ، ومطلعها :

أهابـــت ففدّاهـــا دمٌ وإهـــابُ ونادت فلبّاها شبًا وشبابُ
وهمَّت فهزّ الأرضَ زحفٌ تزاحمتْ فَلَنْسُوَةٌ في حَشْدِه ونقابُ

وهو بَدْءٌ يقفنا – في البداية – على ميل الشاعر للتعبير بالصورة ، قد يصفو حيناً ، وقد يختلط بصوت عالٍ ، وقد يشبه الخطابية أو التقريرية ، وذلك راجع – فيما نرى – لطبيعة الموضوع الوطني . وحين جارى الشعراء هذه البطولة الجزائرية – وهي في إبانها – تلبّسهم نوع من الحماس أوشك أن يخرج بهم إلى خطابية وتقريرية ؛ لهذا نرى التعبير بالصورة في هذا العمل الفني يوشك أن يضيع في زحام تقريرية الحماس . ونقف الآن أمام حصر للأبيات التي اقتربت من الصورة :

تفـجّر واديهـا وفـاضت جبـالُهـــا ودَمـدمَ بالموت الزُّؤام سحابُ
مَحى الوعيُ أشباحَ الأضاليل وانطوى دُجاها وذابتْ غيمةٌ وضبابُ
تشبَّثَ بالحقّ الصّريح وأطبـقتْ يداهُ وشـدّتْه عُـرًى وعِـرابُ
يصـارع جبّاراً سقى الحقـدُ قلبَهُ وسال على شِدْقَيْهِ منه لُعابُ
تصـدّعتِ الأسـوار واندكَّ حـاجـزٌ ومُزِّقَ من ذاك السِّتار حجابُ

ثم يعود الشاعر إلى الخطاب المباشر للمستعمر فيصبُّ عليه جام غضبه في شعر حماسي خطابي وغنائية مباشرة ، وذلك راجع لوطنية الموضوع – كما قدمنا – لذا كان التعبير بالصورة

وهو يمثل كما أقل من ثلث أبيات القصيدة - كان هذا التعبير مختلطاً بالمباشرة .

فإذا ما انتقلنا إلى قصيدة غير وطنية مما اختاره الشاعر لنفسه ليضمّنه (شعراء من الجنوب) [١٧٣] - وجدناها - أي القصيدة - تفيض بالصورة ، يقول :

أنا ما زلتُ يا حبيبي مسافرْ ... زورقي أحْرُفٌ وبَحْري مَشاعرْ
وشِراعي عَواطِفٌ خافِقاتٌ ... خَفَقانُ الرياحِ والموجُ زاخرْ
وأنا شاعرٌ وما الشِّعرُ إلا ... رحلةُ الفكرِ في محيطِ الخواطرْ
كيفَ أرسو ولم يَلُحْ بَعْدُ مَرْسا ... يَ ولا أشرقتْ لعيني مَنائرْ
ونَهاري ضِياؤهُ شاحِبُ اللو ... نِ وليلي كأنّه قلبُ كافرْ

وهنا قد تفاجئنا بعض التعبيرات التي يُلجِئ إليها الرَّويُّ أحياناً مثل « قلب كافر » ، غير أن التعبير بالصورة هنا قد يكون أصلَ منه في القصيدة السابقة ، ها هو يمضي قائلاً :

وَسمائي ممسوحةٌ لا بصيصٌ ... لنُجَيْمٍ ولا جَناحٌ لطائرْ
ولِحاظي مَذْهوشةٌ ترمُقُ المجهـ ... ـولَ حيرانةً وقلبي مُغامِرْ
وحَياتي تدورُ حولَ رُؤاها ... والرُّؤى لُعبةٌ على كَفِّ ساحِرِ

وهنا نفاجأ أيضًا بتذييل حكمي في عجز البيت الأخير يداعب الصورة نراه في « كف ساحر » !

وهذه قصيدة ثالثة من نوع آخر يَرثي فيها صديقاً له عنوانها (دمعة وفاء) [١٧٤] ، ومنها قوله:

واستفاضَ الأسى يُمزِّقُ أحشا ... ئي وروحي ويعصر القلبَ عَصْرًا
فَمللتُ المُقامَ في (الطائف) الحُلْـ ... ـوِ وضاقَ الفضاءُ رَوْضاً وزَهرا

ولعلها أقل هذه القصائد احتفالاً بالصورة على الرغم من أنها في موضوع عاطفي تنشط فيه الصورة الفنية ، وهو موضوع الرثاء .

والسمة العامة لتصويره - كما قدمنا - البساطة والتلقائية ، من هنا نتفق مع ما قرره محمد سعيد العامودي في مقدمة ديوان « الأغاريد » للسنوسي ، يقول :

« إن من سمات شاعرنا السنوسي - في اعتقادي - أنه لا يحاول أن يتكلف أو يظهر بغير حقيقته ، أو يقول ما لا يعتقد أو يمدح - مثلا - من لا يرى أنه أهْلٌ لثناء أو مدح ، وإنما

هو في كل ما طالعتُه من شعره ما أراه إلا حريصاً كلَّ الحرص على التزامه بهذه السمة ، سمةِ الصدق في التعبير [١٧٥] .

وكان بودّنا أن نستشهد بقصيدة ترجمها السنوسي شعراً عنوانها « أنشودة الصقر » [١٧٦] ، ومطلعها :

زَخَرَ البَحْرُ ذو العُبابِ وحَيّا　　　شاطِئاً حالِماً وأُفقاً بَهِيّا

لولا أن شاعرها لم يذكر لنا اسم شاعرها الأول ، هذا فضلاً عن أن المعاني والصور تنسب للغتها الأولى .

وخيرٌ منها تمثيلاً للشاعر قصيدته « لوحة من عسير » [١٧٧] ، ولعلها أحدث ما نشر للشاعر ، وهذا جزء منها :

بين مَسْرَى الشَّذى ومَجْرى العَبير　　　خَفَقَ القلبُ مُسْتَهامَ الشُّعور
يَتلقّى أشِـعَّـةَ الشِّـعـر من إيـ　　　ـحاءِ أُفْقٍ مُشعشَعٍ بالزُّهور
مـا تصـوَّرتُ أنَّ في الأرض فِـرْدَوْ　　　سًا وحـوراً كـاللؤلؤ المنْثـور
بَلَدٌ شـــامِخٌ يُطِلُّ على الأر　　　ض بلَحْظٍ يسمو سُمُوَّ الصُّقور
يا ظِبـاءَ (السَّراة) رِفـقًا بإحسـا　　　سي فما زال ناعمًا كالحَرير
وأنا الشَّـاعِرُ الذي هامَ بالحُسْـ　　　ـنِ وغَنّى له غِناءَ الطُّيـور

وفي ذلك كله نلتقي صورةً فنية فيها تلقائية وبساطة ، ولعل لحب الطبيعة — والطبيعة المحلية بنوع خاص — الدَّخلَ الكبير في روح تلك القصيدة ، وفي مناداته الظباء بما في ذلك من استيحاء للصورة العربية القديمة .

بقيَ أن نقول إن الصورة الفنية ينبغي ألا تفقد الحركة المتتابعة في الزمن ، وهو شيء يفوق مجرد التصوير بالريشة مثلاً عند الرسام ، إذ لا يستطيع الرسام إلا التقاط منظر ساكن أو شبه ساكن في حيِّز محدود ، وزمان معين ، أمّا الحيز والزمان في الصورة الفنية فمتحركان متتابعان ، إذ تتغلّب الحركة على الحيِّز فتجعله متنقّلا ، وتتغلب على الزمان فتجعله متجدّداً ، وهنا سرُّ إحساسنا الفني بروعة التصوير دائمًا ، وذلك لا يتأتى إلا من خيال مبتكر قادر على التحليق .

محمد السُّليمان الشبِل
و ديوانه « نِداء السَّحَر »

حفلت الحياة الأدبية بالمملكة العربية السعودية بنهضة أدبية تمثَّلت في عطاء واضح من الدواوين الشعرية لشعراء من أجيال أدبية شتى ، وتلك ظاهرة فنية تستحق الدراسة حقا ؛ إذ لا تتأتَّى هذه الكثرة الواضحة في دواوين الشعر إلا من نهضة شعرية ، وإن حملت بعضًا من الضعف .

وبين أيدينا اليوم ديوانٌ شعر « نداء السحر » للشاعر السعودي محمد السليمان الشبل ، صدر عن النادي الأدبي بالرياض (١٧٨) .

والشاعر محمد السليمان الشبل ولد في مدينة عُنَيْزَة سنة ١٣٤٨هـ ، وتلقى فيها دروسه في المرحلة الأولى من حياته التعليمية ، ثم التحق في مكة المكرمة بالمعهد العلمي السعودي حتى تخرَّج فيه سنة ١٣٦٩هـ .

وفي سنة ١٣٧٣هـ تخرَّج في كلية الشريعة بمكة المكرمة ، وشق طريقه في حياته العملية في حقل التعليم ، وفي حياته الأدبية مع الشعر والكلمة الفنية .

وقد دارت حول الأدب السعودي دراسات عديدة في الآونة الأخيرة ، نذكر منها – على سبيل المثال – ما تناول جانبًا من جوانب حياة شاعرنا وشعره من تلك الدراسات :

شعراء نجد المعاصرون لعبد الله إدريس ، وشعراء العصر الحديث في جزيرة العرب للحقيلي ، والأدب الحديث في نجد لمحمد بن سعد بن حسين ، والحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية لبكري شيخ أمين ، والتيارات الأدبية لعبد الله عبد الجبار ، وغيرها من الدراسات الأدبية .

ومن عادة الشعراء أن يحرصوا على مصافحة قلوب مستمعيهم بقصائدهم بنشرها تباعًا أو إذاعتها من قبل أن تضمها دفتا ديوان ، وشاعرنا « محمد السليمان الشبل » أحد هؤلاء الشعراء الذين التقَوْا قراءَهم على صفحات الدوريات ، فقد نشر معظم قصائد الديوان في الصحف التالية : البلاد السعودية ، والأضواء ، والندوة ، والبلاد الأسبوعية ، واليمامة ، وعرفات ، وغيرها .

ويمكن دراسة شعر محمد السليمان الشبل من منطلق مفهوم « المعاصَرة والتراث » فهو — كسائر شعراء عصره — يستقي شعره من معينَيْن لا ينضبان ، هما :

المعاصرة : أي ما يدور في عصره من تيارات فنية ، ومدارس أدبية ، وصيحات تجديد ، وموضوعات وقضايا .

والتراث : أي الأخذ عما سنّه السَّلَف الشعراء من أصول فنية وقواعد أدبية ، ونماذج من النّتاج الفني .

ولا شك أن التمازج الفني الدقيق بين هذين النبعين العظيمين لا يمكن تحقيقه بسهولة ويسر ، إذ لا يتحقق ذلك الجمع المحكم بين عطاء التراث وعطاء العصر إلا لذوي البصيرة الفنية والحس الأدبي من الشعراء .

ها نحن نرى — فيما يطالعنا به الشاعر في صدر ديوانه — التفاتةً مخلصة للتراث في قصيدته « أشواق »[١٧٩] .

يقول فيها :

سَلِ البــانَ عن تلك الملاعبِ والرُّبى	هل انساب منها للجوانح مشربا ؟!
يَرِفُّ لهـــــا قلبي إذا لاح بارقٌ	ويذكـرها إن هام صَبا مـعـذَّبا
فـاندُبْ مـا أرَّقتَ من حلم الهـوى	واذكـرْ مـا أبليتَ في زمن الصِّبـا
أربعٌ هنا في مُهْـجـتي منه مـوكبٌ	وها أنا أرنو بين عـينَيْـهِ مَـوْكِـبـا
له بين طيّـاتِ الجــوانح عــارمٌ	تَغلغلَ في الأعـمـاق مني فألهَـبـا
صَبَـرْتُ به والشوقُ ملءُ مَـواجِدي	ودمعُ الهـوى يَهْمي بقلبيَ صَيِّـبـا

وكـأني به الشاعر العربي الأصيل الذي يمضي على نهج الأقدمين في الحديث عن الملاعب والرُّبى والبارق ، في شكل موسيقيٍّ يحافظ فيه على ما ورثه العرب من عَروض صاغها الخليل بن أحمد في بحور وأوزان معروفة ، غير أن معاصَرة الشاعر لم تقتصر بتلك النظرة العاطفـة على المحـاكـاة القـديمة فحسبُ ، ورلا ما زاد على الوقوف على الأطلال ، وإنما يقترب الشاعر من ذاته حين تتجلّى في تلك القصيدة عاطفة صادقة في صياغة شعرية طيِّعة ، وقد أحس الشاعر أنه لم يقدِّم تجربته العاطفية كاملة في قصيدة واحدة وهي « أشواق » ؛ فتلتها قصيدة أخرى هي الثانية في الديوان عنوانها أيضًا « أشواق »[١٨٠] ، وهي مختلفة عن سَميَّتها السابقة في الوزن والرَّوِيِّ معًا مما يؤكد أنها تجربة شعرية أخرى لكنها استمرار للتيار العاطفي في

الأولى ، يقول فيها :

كَمْ بتُّ أعرف للأيّام ذِكْراه … وأستعيدُ رُؤًى من وَحْيِ دُنياهُ
أسائِلُ اللّيلَ عن ماضٍ يؤرّقني … في كلِّ يومٍ حُطامٌ من بَقاياهُ
يهتزُّ قلبيَ في أحضانه ألمًا … كبُلْبُلٍ رقصت في القَيْدِ رِجْلاهُ
أوّاهُ منه وممّا طافَ في خَلَدي … من ذِكْرياتٍ رَواها الدّهر أوّاهُ

ولا يتوقّف ذلك التيار العاطفي عند هذا الحد ، فيكمله في قصيدة ثالثة هي « الأشواق التائهة »[١٨١] ، يقول فيها :

ذكرياتٌ طاف بالقلب صَداها … هيّج الشّوقَ على البُعد لَظاها
كلّما لاحتْ لقلبي ساعةٌ … صوّرَ الحُبُّ لعينيَّ رُؤاها
آهِ ما أحْلى سُوَيْعاتِ الهَوى … ما أحيلى ذلك العالم آها
حيثُ يجلو مَوكِبُ الحُسْنِ لنا … صُوراً ترقُص في قلبي رُؤاها

بل إنه حين ينتقل إلى قصيدته الرابعة بعنوان آخر اسمه « أصداء »[١٨٢] يبدأ بالشوق ، ها هو يقول في البيتين الأولين :

خَطَراتُ الشّوق في دُنيا صِبانا … لم تَدعْ للأنس في القلبِ مَكانا
خَطَراتُ الشّوق من عهدِ الصِّبا … جَدّدوها وابْعَثوا ذاكَ الزّمانا

ودلالة ذلك كله – فيما نفهم – أن الشاعر يقدِّم شعره من خلال تجربة فنية صادقة ، وتلك السمة الفنية ترتفع بالشاعر – أيِّ شاعر – عن مجرد محاكاة نماذج الأقدمين واقتفاء آثارهم ، إذ ترتبط التجربة الشعرية الصادقة بمعاناة فنية لا تتيسر إلا للأصَلاءِ من الشعراء ، من هنا كان لنا أن نقول إن الشاعر محمد السليمان الشبل من الشعراء الذين مضَوا في الجمع بين المعاصرة والتراث في شعرهم ، نجد ذلك – إلى جانب صدق التجربة الفنية – في العبارة واللفظة ، والتصوير الفني .

ها هو يقدِّم لصديقه الشاعر سراج خرّاز قصيدةً عنوانُها « الجَناح الأبيض »[١٨٣] ، يقول فيها :

أيّ لَحْنٍ لم تَعُدْ تسمعُ نَجْواهُ اللّيالي
لم يَزَلْ يَخفِقُ في سمعي ويَسْري في خَيالي

وَيُغنّي بحديثِ الشّوق والذّكرى حِيالي
سابحًا في مَوْكِبِ الأحْلام رَفّافَ الظّلالِ

* * *

أيّ لحْنٍ ذابَ في سمعي وغنّى في دَمي
وهُنَا في مهجتي الحَرّى كطيف الحلم
هُوَ في سَمْعي حديثٌ مِن ثَنايا القَلم
وَهْوَ في قَلْبي نشيدٌ مُسْتهامُ النّغَم

والشاعر « محمد السليمان الشبل » حريص على الوزن والعَروض التقليدي ، أيْ أنه – في ديوانه هذا – ليس من شعراء التفعيلة أصحاب الشعر الجديد الذي يخطىء من يظنه « حرًّا » ، فنراه في قصائده كلها حريصا على الشكل التقليدي العَروضي ، حريصًا على وَحْدة الرّويّ ، وجعلته المعاصرة – مع هذا الحرص – ينوّع في كَمّ تفعيلات القصيدة الواحدة ورَوِيّها على نحو ما نجد في الموشحات ، من ذلك قصيدته « نداء السحر »[١٨٤] التي حمل اسمَها ديوانُه ، يقول فيها منوّعًا في الرّويّ وعدد التفاعيل :

أي لحن حالم النغمة مشبوب الصّدى حلمت نجواه في الكون فغنّى وشدا
وهنا يبعث في اللّيل ظلالَه
ويُعيد الحُسْن فيها وجَمالَه
ويغنّي وصدى الماضي حِيالَه
نغم ذوّب في الفجر خيالَه
وتهادى اللّيلُ واللّيلُ ظلام ودُجى وحنينٌ خفقَ القلبُ به واختلجا
وشُعاعٌ لم يَزلْ فوقَ الرّوابي
وَهَجٌ يرقُص بالنّور المُذابِ
ويغنّي بتَرانيم عِذابِ
حلمتْ بالنّور يجري بانسيابِ

وهكذا نجد أنفسنا إزاء شاعر يستقي أصولَ مادته الفنية من معينين فنيين هما : المعاصرة والتراث ، في شكل لم يجنح به إلى الشّطَط أو الجمود .

الموضوع النّصّي

قصيدتان من ديوانين

١ – وصف المغنية « وحيد » لابن الرومي

قال ابن الرومي في « وحيد » المغنية :

يا خليليَّ تيّمتني « وحيد »   ففؤادي بها مُعنّى عَميدُ
غادةٌ زانها من الغصن قدٌّ   ومن الظبي مقلتانِ وجيدُ
وزهاها من فَرْعِها ومن الخدّيـ   ـن ذاك السّوادُ والتوريدُ
أوقدَ الحسنُ ناره في وحيد   فوق خدٍّ ما شانه تخديدُ
فهي بَرْدٌ بخدّها وسلامٌ   وَهْيَ للعاشقين جَهْدٌ جهيدُ
لم تضر قط وَجْهَها وهو ماءٌ   وتُذيب القلوبَ .. وَهْيَ حديدُ
ما لِما تصطليه من وجنتيها   غيرُ تَرْشافِ ريقِها تبريدُ
مثل ذاك الرُّضابِ أطفأ ذاك   الوجدَ لولا الإباءُ والتصريدُ

* * *

وغريرٍ بحسنها قال : صِفْها   قلت : أمرانِ .. هيّنٌ وشديدُ
يسهل القولُ أنها أحسن الأشيـــاء طُرًّا ويعسُر التحديدُ
شَمْسُ دَجْنٍ ، كلا المنيرَيْن – من شمسٍ وبدرٍ – من نورها يستفيدُ
تتجلّى للناظرينَ إليها   فشقيٌّ بحُسْنِها .. وسعيدُ
ظبيةٌ تسكن القلوبَ وترعا   ها وقُمْرِيّةٌ لها تغريدُ
تتغنّى .. كأنها لا تغنّي   من سكون الأوصالِ وَهْيَ مُجيدُ
لا تراها هناك تَجْحَظُ عينٌ   لك منها ، ولا يَدِرُّ وريدُ
مِنْ هُدُوٍّ وَلَيْسَ فيه انْقطاعٌ   وَسُجُوٌّ وما بِهِ تَبْليدُ

مدّ في شأوِ صوتِها نَفَسَ كـا ... فِ كأنفاسِ عاشقيها مديدُ
وأرق الدلالُ والغُنْجُ منه ... ويراهُ الشَّجا فكادَ يَبيدُ
فتراهُ يموتُ طوراً ويَحْيا ... مُسْتَلِذٌّ بَسيطُه والنشيدُ
فيه وَشْيٌ وفيه حَلْيٌ مِنَ النَّغْمِ مَصوغٌ يَختالُ فيه القَصيدُ
طلبتَ فوقَها وما ترجّع فيهِ ... كُلُّ شيءٍ لها بذاكَ شهيدُ
تَغَبتَ بنقعُ الصَّدى وغناءً ... عنده يوجدُ السُّرورُ الفقيدُ
فلها - الدهرَ - لائمٌ مستزيدُ ... ولها - الدهرَ - سامعٌ مستعيدُ
في هوى مثلِها يخفُّ حليمٌ ... راجحٌ حِلْمُه ، ويَغوى رشيدُ
ما تُعاطي القلوبَ إلا أصابت ... يهواها منهن حيث تريدُ
وترُ العزفِ في يديها مضاءٍ ... وترُ الرَّجفِ فيه سهمٌ شديدُ
وإذا انبسطتْ للشَّرْبِ يوماً ... أيقنَ القومُ أنها ستَصيدُ
مَعْبدٌ في الغناءِ وابنُ سريجٍ ... وَهْيَ في الضَّربِ زُلزلٌ وعقيدُ
عَيبُها أنها إذا غنّتِ الأحْـرا ... رَ ظلّوا وهم لديها عَبيدُ
واستزادتْ قلوبَهم من هواها ... بِرُقاها .. وما لديهم مَزيدُ

* * *

وحِسانٍ عرضْنَ لي قلتُ : مهلاً ... عن « وحيد » فحقُّها التوحيدُ
حُسنُها في العيونِ حسنٌ وَحيدٌ ... فلها في القلوبِ حُبٌّ وحيدُ
ونَصيحٍ يلومُني في هواها ... ضلَّ عنه التوفيقُ والتسديدُ
لو رأى مَن يلومُ فيه لأضحى ... وهْو المستريبُ والمستزيدُ
ضَلَّةٌ للفؤادِ يحنو عليها ... وَهْيَ تزهو حياتَهُ وتكيدُ
سحرتْهُ بِمُقْلتيها فأضحتْ ... عنده والدَّميمُ منها حميدُ
خَلفتْ فِتنةً غِناءً وحُسْناً ... ما لها فيهما جميعاً نديدُ
فهْيَ نُعْمى يَميدُ منها كَبيرٌ ... وَهْيَ بلْوى يَشيبُ منها وليدُ

* * *

لي حيثُ انصرفتُ منها رَفيقٌ — مِن هَواها وحيث حَلّتْ قَعيدُ
عن يَميني وعن شمالي وقُدّا — مي وخَلفي .. فأين عنهُ أحيدُ ؟
سَدَّ شَيْطانُ حُبِّها كلَّ فجٍّ — إنَّ شَيْطانَ حُبِّها لمريدُ
ليتَ شِعْري إذا أدام إليها — كَرَّةَ الطَّرْفِ مُبدئٌ ومُعيدُ
أهيَ شيءٌ لا تَسأمُ العينُ مِنهُ — أمْ لها كلَّ ساعةٍ تَجْديدُ ؟
بل هِيَ العَيشُ لا يزالُ مَتى اسْتَعْـ — ـرَضَ يمْلي غرائبًا ويُفيدُ
لا يَديبُ المَلالُ فيها ولا يُنْقَضُ — مِن عَقْدِ سِحْرِها توكيدُ
حُسنُها في العيون حُسنٌ جديدٌ — فلها في القلوب حُبٌّ جديدُ

* * *

أحمدُ الله يا وَحيدُ لقلبي — منكِ ما يأخُذُ المُديلُ المُقيدُ
حَظُّ غيري من وَصْلِكم قُرّةُ العَيْـ — ـنِ ، وحَظّي البكاءُ والتَّسْهيدُ
غيرَ أنّي مُعَلَّلٌ منكِ نَفسي — بِعِداتٍ خَلا لهُنَّ وَعيدُ
ما تَزالينَ نَظرةٌ منك صوتٌ — لي ممِيتٌ .. ونَظرةٌ تخليدُ
نَتلاقى فلَحْظةٌ منكِ وَعْدٌ — بِوِصالٍ ولَحْظةٌ تَهْديدُ
قَدْ تَرَكْتِ الصِّحاحَ مَرْضى يَعودو — نَ نُحولاً وأنتِ خَوْطٌ يميدُ
ضافَني حُبُّكِ الغَريبُ فَألْوى — بالرُّقادِ النَّسيبُ .. فَهْوَ طَريدُ
عَجَبًا لي .. إنَّ الغَريبَ مُقيمٌ — بينَ جَنْبيَّ والنَّسيبُ شَريدُ
قَدْ مَلِلْنا مِن سَتْرِ شيءٍ مَليحٍ — نَشْتهيهِ .. فَهَلْ لهُ تَجْريدُ ؟
هُوَ في القَلْبِ .. وهو أبْعَدُ مِن نَجْمِ الثُّرَيّا .. فَهْوَ القَريبُ البَعيدُ

مع النص وصاحبه :

الشاعر ابن الرومي هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج الرومي ، عاش في القرن الثالث الهجري إذ ولد سنة ٢٢١هـ . وقد كان القرن الثالث حافلاً بالأحداث السياسية والاجتماعية وبالنشاط الأدبي والفني . وفي السنوات التي عاشها ابن الرومي تعاقب على الحكم ثمانية خلفاء منذ الواثق حتى المُعتضِد ، وامتلأت الحياة بأحداث جِسامٍ منها قتلُ الخليفة أو خلعُه أو

دسُّ السم له أو الثورةُ والإغارة عليه أو سجنُه والاستيلاء على أمواله ، وقُلْ مثلَ ذلك بالنسبة للأمراء والوزراء ، وبالنسبة لما كان من دس وسوءِ ظن و وقيعة ، وهي أمور – في جملتها – تنبئ عن فساد الخلق قبل أن تنبئ عن فساد الدولة عامة على أيدي بني العباس ، الذين تولوا الخلافة منذ سنة ١٣٢ هـ أو ٧٥٠ م إلى سنة ٦٥٦ هـ أو ١٢٥٨ م ، وازدادت الجفوة بينهم وبين العرب والأمويين حتى بلغ الحقد مبلغه ، فكثرت الفتن والاضطرابات والأحقاد .

وكما حفَل القرن الثالث الهجري بمظاهر الفتك والبطش والفوضى والاضطراب – حفَل بمظاهر الثراء واللهو ، وحفل بمظاهر تقدم حضاري واسع الأطراف ؛ إذ ضم موروثاتِ أجناس شتى وحضارات جمَّة : عربية ، وفارسية ، ويونانية ، ورومية ، وهندية ، وتركية ، وصينية .. حتى صارت بغداد عاصمة الحضارة آنذاك .

وشهد القرن الثالث تعدد اتجاهات الفرق والمذاهب والنِّحَل ، ونمت فيه المذاهب الفقهية الأربعة . وظهرَ أعلام الحديث ، وفي تلك دلالة واضحة على ثراء المناخ الذي ولد ونشأ فيه ابن الرومي ، ففي أوائل هذا القرن وأواسطه تغنى شعراء كبار نابهون أمثال :

أبي تمام ، والبُحتري ، والحسين بن الضَّحّاك ، وعلي بن الجَهْم ، ودِعْبل الخُزاعي ، وابن المعتز ، وشاعرنا ابن الرومي .

وكثر الشعر وكثر عدد الشعراء : الأصَلاء منهم والأدْعِياء ، وارتبطت الوزارة بالكتابة وصناعة الأدب ، فوجدنا الوزراء الكتاب كما وجدنا الخلفاء يولون الشعراء والأدباء عناية كبرى ، وكثرت المطارحات الشعرية وحفظ الأشعار ، وحملت الأشعار مظاهر الحضارة .

وكان ابن الرومي قد فقد أباه وهو صغير وتعهده أخوه ، كما تعهده أساتذة له ونَشَّئوه تنشئة أدبية ، وقد صار ابن الرومي من أكبر شعراء عصره ، وكتب مع الشعر النثر وإن لم يذكر فيه كما ذكر في الشعر ، وقد اشتهر برثائه ابنَهُ الأوسط محمد ورثائه زوجتَهُ .

والحق أن معرفة نفسية ابن الرومي ونوازعه وطباعه ذات أهمية خاصة لفهم شعره ، فقد كان ذا طبيعة غريبة ، يتطير ويتشاءم ، ويهجو ويشتد هجاؤه ، وكان إلى ذلك شاعراً عبقريا تميز شعره بالإيمان بالمعنى وإيثاره إياه على اللفظ ، والاهتمام بالموضوع أكثر من الاهتمام بالصياغة مع حرص على الوضوح والدقة ، وحرص على التحليل والتفصيل والتدقيق ، وتتبع المعنى وإيراد التعليل ، وذكر الأسباب والمسببات والنتائج ، وميل إلى الصدق والواقعية – كل ذلك في إطار فني يعنَى عناية فائقة بالتصوير والتشخيص والتجسيد . وله في ذلك أبيات

يتداولها الدارسون ويحفظونها ويعجبون بها ، من ذلك وصفه لقوس الغمام ، و وصفه لصانع الرقاق ، كما يذكر مؤرخو الأدب أن محاورات دارت حول الموازنة بين طريقة التصوير عنده وعند ابن المعتز ، واحتجاجه بما قال من صُوَرٍ رائعة تفوق صور ابن المعتز .

ويكاد يجمع الدارسون على أن الأصل اليوناني لابن الرومي كان له أكبر الأثر في رؤيته الشعرية -- التي أشرنا إلى بعض سماتها -- والتي يميل فيها إلى التفلسف والمنطق والتحليل والتعليل . ومما يؤيد ذلك أنه كان يعيش في العصر العباسي ؛ عصر الترجمة ونقل الحضارات المختلفة ومنها اليونانية ، فليس ببعيد أن يكون قد اتصل اتصالا وثيقًا بالمنطق والفلسفة اليونانية .

ومن العجيب -- بعد ذلك كله -- أن نجد ابن الرومي مجهولا لدى كثير من الدارسين المعاصرين له ومَن تلاهم ، بالرغم من روعة شعره وصدق موهبته الشعرية ، وربما كان ذلك راجعًا إلى عدم تلاؤمه مع مجتمعه ، وإلى روح العدوان التي تمثلت في شعر الهجاء لديه ، وفي ميله للسخرية المُرّة ، ومع هذا نجد حديثًا عن قدرته في الغوص على المعاني عند ابن خَلّكان ، وحديثًا عنه لدى كل من ابن رَشيق في العمدة ، وياقوت الحَمَوي . ومن أشهر الدراسات الحديثة كتابُ العقاد (ابن الرومي ؛ حياته من شعره) الذي ظهر قبل عام ١٩٣٨ .

ويمتاز شعر ابن الرومي بأنه مرآة حياته وطباعه معًا ؛ ففيه نجد كثيراً عن حياته وصفاته ونجد أسماء من حوله ، وقد كان وصّافًا يجيد الوصف ، شديد الإعجاب بالقِيان والمُغنين ، ومن هنا كان إبداعُه الفني لرائعته في وصف المغنية « وحيد » ... النص الذي بين أيدينا الآن .

يمكن القول إن محاور القصيدة مبنية على الحوار الذى نجده في أربع نقاط ، يستهدف كل مقطع منها وصف المغنية وصفًا حسيا ، واستبطان مشاعر الشاعر نحوها وكذلك مشاعر غيره من المعجبين بها .

المحور الأول يخاطب فيه حبيبته في الأبيات الثمانية الأولى .

والمحور الثاني يخاطب فيه مَن يجهل قدر جمال المغنية وحسن صوتها وروعة عزفها ، وهو في أربعة وعشرين بيتًا .

والمحور الثالث يخاطب فيه الحِسان الغيورات والناصحين اللائمين في ستة عشرَ بيتًا .

ثم نصل للمحور الرابع والأخير وهو في عَشَرَةِ أبياتٍ ، وفيه يخاطب « وحيد » ويناجيها .

يتخذ الشاعر مخاطبة صديقيه مدخلاً للتعبير عن حبه وإعجابه الشديدين بالمغنية « وحيد » ، ويسرع إلى الاعتراف بأنه متيم بها قد هدّه الحب وتمكّن من قلبه ، وفي لجوئه إلى صديقيه لا يسلك مسلك القدماء فحسبُ حينما كانوا يجرّدون من أنفسهم شخصاً يبثونه لواعجَ قلوبهم . بل نجد في اختياره خليلين – بما لهما من مكانة في نفسه – وليحدثهما عن شيء يَلَذُّ له الحديث عنه ، لأنه يحبه ، ويضطر إلى البوح به لأنه لا يملك إلى الفرار منه سبيلاً . ولم يخلُ تصريحه بالحب إلى صديقيه من مباشرة وتقريرية أخذت شكل الاعتراف الإخباري بالحب . وقد استغرق ذلك بيتًا واحداً انتقل منه إلى وصفها الحسي والباطني في تأرجح الشاعر بين الظهور والاستبطان في أبيات القصيدة كلها ، فنجد البيت الثاني وما تلاه إلى البيت الثامن وصفًا حسيا للمغنية وحيد ولأثرها فيمن حولها من الرجال ، فهي حسنة القوام ، فاتنة العينين ، طويلة العنق ، سوداء الشعر ، متوردة الخدين حتى ليشبّه هذا التورُّدَ الحسَن بوهجِ النار التي كانت فتنة وسلاماً في خدّها بالرغم من رقته ، وألمًا في قلوب محبيها بالرغم من قوة تلك القلوب ، ولهذا فإن من يصطلي بنار حبها وفتنتها لن يجد سبيلاً إلى إطفاء نار الوجد في قلبه إلا بارتشاف ريقها ، لولا ضنُّها بذلك وبخلُها به .

ثم يتجه إلى من يجهل حسنها وجمال صوتها وعزفها وأثرها فيمن يسمعونها ، ويتخذ ذلك مدخلاً إلى تتمّة الحديث عن بعض مظاهر جمالها حتى يصل إلى أهم أهداف عمله الفني ، وهو وصف قدراتها الفنية في الغناء والعزف ، وهو معظم أبيات ذلك المقطع .

ويرى أن وصفها فيه سهولة وفيه عسر ، ففيه سهولة الحكم بأنها أحسن الأشياء ، وفيه صعوبة تحديد مجالات ذلك الحسن المتعدد المتنوع ، فهي تنير القلوب والمجالس حتى ليستمد منها المنيران – الشمس والبدر – نورهما ، وهي حينَ تتجلى للناظرين تجعل فيهم السعيد بحبها و وصلها ، والشقي بهجرها إياه ، فهي تسكن القلوب وتمتع بالتغريد العذب . أمّا غناؤها وأداؤها الفني فإنها تكون فيه هادئة ساكنة حتى يخيَّل إليك أنها لا تغني ، فلا تجحظ عيناها ولا تنتفخ عروقها حين تغني لفرط هدوئها المعتدل ، وسكونها غير المتبلد ، وهي ذات نفس طويل مديد كأنفاس عشاقها ، متعدد الطبقات ، ينخفض حينًا ويعلو حينًا ، وهو مُسْتَلَذ في حالاته جميعها ، متنوع الأنغام والألحان ، يصدر من فم طيب وأوتار عذبة ، تصور ما يطفئ عطش الناس كماء الغدير البارد حين يرده الظمآن الصادي ، ويرد السرور لمن غاب عنه السرور. وهذا ما يَزيد من عدد المقبلين عليها المستزيدين لسماعها المستعيدين أغانيها ، ولهذا لا يستطيع أن يصرف نفسه عنها مهما كان حليمًا راجح العقل رشيداً كامل الرشد ؛ لأنها ما إن تخاطبَ

القلوب بغنائها الصادق حتى تصيبها بما تريد منها بما ترسله من صوت عذب وعزف بين اللين والشدة والضعف والقوة ، فهي كمعبد وكابن سُرَيْج وزُلْزُل ، والأول من أشهر المغنين والملحنين في العصر الأموي ، وقد كثرت ألحانه المتقنة حتى سميت « مدائن معبد » تشبيهاً للصوت بالمدينة لكثرة ما فيه من العمل والصنعة ، أما ابن سريج فهو من أوائل المغنين وأحسنهم صوتاً ولحناً ، أمّا زُلْزُل فقد اشتهر بالعزف على آلة العود وجدّد في الموسيقى .

يصفها بأنها ماهرة في اللحن والغناء وتجعل الأحرار عبيداً لها يتحكم صوتها فيهم ، وتسحرهم وتجعلهم يغالون في الاستزادة من حبها وليس لديهم من مزيد .

ثم ينتقل إلى المقطع الثالث الذي يحاور فيه الحِسان اللائي عرضن له لصَرْفه عنها ، فيطلب إليهن التمهل لأن « وحيد » لها من اسمها التوحد والانفراد بين مثيلاتها في الحسن والجمال والانفراد بالقلوب .

ثم يصف مَن نصحه ولامه في حبها بأنه قد ضل سواء السبيل لأن ذلك اللائم لو رآها لتحوّل أمره من داعية للتمهل والانصراف عنها إلى ضحية حبها . وهي تمنحه وتمنعه فيحمد منها ما كان يذمه من قبل ذلك ، لأنها تفتن الناس بلا منافس حتى لتجعل الولدان شيباً .

وفي هذا المقطع يتحدث الشاعر عن حبه للمغنية « وحيد » حبا يصوره أروع ما يكون التصوير ، فيقول إن صورتها لا تفارقه ، فإذا تفارقا وجد هواها ممثلاً في رفيق يلازمه ، وقَعيد يجالسه عن يمينه وشماله وأمامه وخلفه ، فلا يملك أن يحيد عنه ؛ فإن شيطان حبها قد سد عليه فِجاج الأرض كأنه شيطان مريد . وهي صورة رائعة لم يتلاءم مع روعتها كلمة (شيطان).

وهي صورة شبيهة بأبيات تأتي في آخر القصيدة صور فيها حبها وقد نزل عليه ضيفاً ، فصار قريباً بعد أن كان غريباً وصارت نفسه غريبة عنه بعد أن كانت قريبة منه ، وهي صورة أجود من الصورة الأولى لأنها خلت من الكلمات المنفرة .

ويقول الشاعر : مهما أطال الإنسان النظر إليها فإنه لا يسأمها ولا يملها لأنها الحياة ذاتها؛ تجمع بين الغرائب والفوائد ما بين الحسن والنغم والمعنى والتجدد .

ثم يخاطبها فيحدثها أن الله غيّر من أمره وحوله . فمن الناس السعيد بها وبوصلها . أمّا هو فليس له إلا البكاء والسهر يمني نفسه بوعود لم تتحقق ، ويحدثها أن نظراتها تميته حين

تنصرف عنه وتحييه حين تتجه إليه ، وهكذا أمرها معه تارة تمده بالوصل بنظراتها وتارة تهدده بالمنع .

* * *

وليس في القصيدة وحدة فنية ، إذ تجمع بين وصف الشاعر واستبطان الداخل في مزج يجمع بين العنصرين ، فهو يتحدث عن حبه ثم يصف مظاهرها الحسية ثم يعود للحديث عن حبها وأثره فيه وفي غيره ، مما لا يحقق للقصيدة وحدة فنية .

وقد برزت خصيصة من خصائص ابن الرومي وهي التصوير الفني المستقصي الواسع الحدقات ، سواء في ذلك الصور الجزئية كالتشبيهات ؛ حيث شبهها بالغادة والظبي والظبية ، وكان يقظًا حين شبهها بالظبي الذكر مقتصراً على جمال العينين والجيد ، وبالظبية الأنثى حين أراد تأثيرها في الرجال ، أو التصوير الكلي فقد مرت بنا صورتان : إحداهما يتمثلها أمامه كل وقت ، وعابها استعمال كلمة الشيطان ، والأخرى استضافة حبها واغتراب نفسه ، ومن الصور تشبيه الحسن بنار موقدة عكست أشعتها على الخدين فجاء التورد واكتواء قلوب العشاق ، وهي صورة مفككة ، إذ اهتزت بين حرارة الوجه ولونه وإضرار العشاق وحاجتهم إلى ريق الحبيبة لتطفأ ، وفيها افتعال وتكلف إذ بلغت خمسة أبيات ، وهناك صورة هدوئها وسكونها حين تغني كأنها لا تغني ، وهي صورة جيدة رائعة .

والحق أن منهج ابن الرومي في الصورة الفنية منهج فني عظيم ، إذ يجمع إلى الاستقصاء والإحاطة عناصرَ الصورة من لون (سواد الشعر وتورد الخدين ، والنور) ، ومن حرارة وبرودة ، وسيولة ويبوسة ، وتذوق باللسان ، ثم الحركة والسكون ، ثم الصوت باختلاف درجاته .

وبالرغم من عناية الشاعر الفائقة بالصورة فإنه كان حريصاً على العناية باللفظ ، فأقبل على المحسنات البديعية وكاد يسرف فيها على نحو يضعف الشكل الفني من طباق وجناس وغيرهما ، كما لجأ إلى الاشتقاقات غير الشهيرة ، وإن كانت صحيحة ، كمظهر من مظاهر تمكنه اللغوي مثل : المستريث والنديد ، وعدات ، وضافني . وقد يوقعه ذلك في ألفاظ غير مقبولة في موضعها مثل : وصف السرور بالفقيد ، وطيفها بالشيطان ، وتلاعبه بكلمة وحيد ، وجمعه بين كلمتي خد وتخديد ، وجهد جهيد ، وموت مميت ، وضياع المعنى وضعفه خلف تصنع البديع مثل قوله : لا ينقض من عقد سحرها توكيد .

وقد كان الشاعر يقظاً لأساليب النداء ، وأساليب الاستفهام فاستخدمها استخداماً جيداً ، ومثل ذلك استخدامه للفظة (بل) بمعنى الإضراب عن المعنى إلى معنى غيره ، وما أروعَ الاستفهام : أين عنه أحيد ؟ وما أجملَ استفهامه : أ هي شيء لا تسأم العين منه ؟

وقد اقتبس بعض تعبيراته من القرآن الكريم مثل قوله : إنها تشيب الولدان من قوله تعالى : « فكيف تتّقون إنْ كفرتُم يوماً يجعلُ الوِلْدانَ شيبا .» (المزمل : ١٧) .

والقصيدة من بحر الخفيف وتفعيلاته :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وقافيتها ممدودة مسبوقة بحرف مد هو الياء ، ولم يراوح بينه وبين الواو كما يسمح العَروضيون ، وذلك من لزوم ما لا يلزم . وهي نظرية فنية رادها ابن الرومي ، وأصّلها وتوسّع فيها أبو العلاء المعرّي .

٢- البلبل للفهد العسكر

وَلْهانُ ذو خافِقٍ رقَّتْ حَواشيهِ   يصْبو فتَنْشُرُهُ الذِّكْرى وتَطْويهِ

كأنّه – وهو فوقَ الغصن مضطربٌ   قلبُ المَشوقِ وقد جَدَّ الهوى فيهِ

رأى الربيعَ وقد أودى الخريفُ بهِ   بين الطيور كميْتٍ بين أهليهِ

فراح يُرسِلها أنّاتِ مُحتضَرٍ   إلى السماءِ ويَشكو ما يُعانيهِ

لا الرَّوضُ زاهٍ ولا الأكمامُ باسِمةٌ   ولا عرائسُهُ سكرى فتُلهيهِ

بُجسيلِ ناظِرَهُ فيه ويُطرِقُ في   صمتٍ فيُشجيهِ مَرْآهُ ويُبكيهِ

ماذا رأى غيرَ أعوادٍ مبعثرةٍ   على هشيم به وارى أمانيهِ

فللخريفِ صُراخٌ فيه يُذعِرُهُ   والريحُ تَزْفِرُ في شتّى نواحيهِ

حيرانَ ما انفكَّ مَذْهولاً كمُتَّهَمٍ   لم يَجنِ ذنبًا ولم ينجحْ مُحاميهِ

تُطِلُّ مِن كُوَّةِ الماضي عليه وقدْ   أشجاهُ حاضِرُهُ أطيافُ ماضيهِ

يرنو إليها كما يرنو المريض وما   أبلَّ بعد ، إلى عينيّ مداويه

فيستَمِرُّ نُواحًا كالفَطيم رأى   ثَدْيًا فصاحَ وأين الثَّدْيُ مِن فيهِ

وإن غفا راحتِ الأحلامُ عابثةً   به فتُدنيهِ أحيانًا وتُقصيهِ

وكم تراءَتْ له من خَلْفِها صُوَرٌ يختالُ فيها الربيعُ البِكْرُ في تِيه
فيستفيقُ فلا الأغصانُ مورقةٌ كلا ولا السامِرُ الشّادي يُناجيهِ
فيَسْكُبُ اللّحْنَ آناتٍ يَغَصُّ بِها وَبْحَ الشّتاءِ فما أقسى لياليهِ

* * *

وَلّى الشّتاءُ فوافَى الدّوحَ بُلْبُلُهُ وجاء (آذار) بالبُشرى يُهنّيهِ
وأقبلَتْ سَحَرًا نَشْوى نَسائِمُهُ تَهفو وتَلْثِمُه شَوقًا فتَشْفيهِ
واستقبلَ الرّوضُ بالأطياب شاعرةً وهبّتِ الطّيرُ أسرابًا تُحَيّيهِ
فأينَ (داوودُ) من أنغام مُطرِبِهِ وأينَ (مَعْبَدُ) بينَ ألحانِ شاديهِ
جَذْلانَ يَطْفِرُ من غُصْنٍ إلى غُصْنٍ وبَسمةُ الصُّبحِ بالإنشادِ تُغريهِ
فيُوردُ الشِّعرَ آياتٍ يرتّلُها مِن وَحْيِ (نَيْسانَ) والأوتارُ تَرويهِ
الرّوحُ تَهفو لموسيقاهُ في مَرَحٍ والقلبُ يَرشُفُ أحلامًا مَعانيهِ
تَكادُ تَسمعُ فيهِ حينَ تُرسِلُه دَقّاتِ خافِقِهِ والوَجْدُ يَكويهِ
وَتلمحُ الفنَّ في دُنيا تَرنُّمِهِ وتَشربُ السِّحْرَ خَمرًا في تَغنّيهِ
سَكرانَ يرقُصُ فوقَ الدّوحِ مبتهجًا والورقُ رأدَ الضُّحى وَلْهى تُصابيهِ
الفَجرُ خَمّارُهُ يَبدو فَيُصبِحُهُ والرّوضُ مَعْشوقُه والأيْكُ ناديهِ
رَفّتْ على الوردِ والرّيحانِ شاديَةً أحلامُهُ وبِها خفّتْ أغانيهِ
حَنا الربيعُ عليهِ وَهْوَ في جَذَلٍ كالطّفلِ حينَ يُناغيهِ مُرَبّيهِ
ذَرِ الطّبيعةَ يا هَذا تُدَلِّلُهُ ذَرْهُ بأحْضانِها يَشدو وَتَسْقيهِ
ذَرْهُ وأفراخَهُ في العُشِّ مغتبطًا بقربِها ناعِمًا دَعْهَا تُناغيهِ (١٨٥)

* * *

تسلك التجربة الشعرية عند (فهد العسكر) ثلاثة مسارات يمكن أن نحدد لها الأسماء التالية :

البلبل رمز الشاعر ، وذلك في الأبيات من ١ إلى ١٦ ، ومن ٢١ إلى آخر النص . وهذا المسار متداخل في المسارين التاليين ويعد عاملاً مشتركًا بينهما كما سنرى .

— وصف الخريف رمز الحزن وشظف العيش ، وذلك في الأبيات من ٣ إلى ١٦ .

— وصف الربيع رمز سعادة الشاعر وآماله ، وذلك في الأبيات من ١٧ إلى آخر النص .

ومعنى هذا أن المسار الأول يمثل معظم أبيات كل من المسارين الآخرين ، وما ذلك إلا لأن البلبل ، أي الشاعر ، عنصر مشترك بين حالتي الخريف والربيع ، ونقول هذا لندرأ عن الشاعر مظنة خلطه بين مسارات التجربة ، وأركانها .

وهذا البلبل : الطائر الحائر الخائف المرهف الحزين ، صار لشدة عشقه في يد العاطفة تسعده وتشقيه ، فهو في حالة اضطرابه فوق الغصن يشبه قلب المحب الذي شعر بتجدد الهوى في قلبه فاهتز شوقًا ، ورأى سعادته قد انقضت ، وحلت محلها الشقوة فكانت سعادته المقضي عليها بين جمال الطبيعة كالميت بين أهله ومحبيه ، فأخذ يئن كالمحتضَر شاكيًا إلى السماء .

ذلك أنه لا يرى الطبيعة كما كانت ناضرة تسعده ؛ فيحزن ويبكي آسفًا على ما يرى من مظاهر الفناء والجفاف والذبول وتساقط الأوراق على بقايا أمنياته ، حتى ليصرخ وتزفر الريح فيجتمع إلى كآبته الداخلية حزنٌ خارجي ناطق ، وقد أسلمه ذلك كله إلى حيرة مستمرة أذهلته كما يذهل المتهم البريء الذي أخفق محاميه ، ومن حوله ذكريات الماضي وأطيافه .

ينظر إلى تلك الذكريات بأسًى واستغاثة وضعف ، كما ينظر المريض إلى طبيبه بلهفة الشوق إلى الشفاء ، ثم يستسلم إلى بكاء ولهفة كما يصنع الطفل الذي يفطم عن الرضاع حين يرى ثديًا . وكما عانى في يقظته وصحوه يعاني في نومه ؛ إذ تلعب به الأحلام فتقربه من آماله ثم تبعده عنها ، وهو يرى من ورائها أملاً في السعادة النقية ، فيذهب عنه نومه ليصدم بالواقع الأليم ، ويذهب أمله في السعادة والسرور سُدًى ، فيعزف ألحانه الحزينة ولا تكاد تسيغها أذنه ، فكأنه شارب الماء حين يَغَصُّ بشرابه ، وينقلب يهجو ليالي الشتاء الطويلة الموحشة .

الربيع :

ها هو البلبل يفرح بمَقْدَم الربيع باخضراره ونسائمه وشمره وطيوره وأنغامه ، فصار البلبل يقفز من غصن إلى غصن ويستقبل الصباح السعيد بالإنشاد ، فينشد شعره مرتلاً يستوحيه من شهر « آذار » ، وهو الشهر الثالث من العام حسب التقويم السرياني (١٠ — تشرين أول ، ١١

– تشرين ثان ، ١٢ – كانون أول ، ١ – كانون ثان ، ٢ – شباط ، ٣ – آذار ، ٤ – نيْسان ، ٥ – أيّار ، ٦ – حَزيران ، ٧ – تمّوز ، ٨ – آب ، ٩ – أيلول) ، وشهر آذار هو شهر إقبال الربيع ، وها هو الشاعر يسعد بالموسيقى التي تجذب إليها الروح وتجمل القلب يشرب الألحان بلذة وتؤدة ، ويستمع بالنسمات النقية ، ويذهب إلى الروض وبين حوله شاعريته وأسراب الطيور ، وها هي الألحان الرائعة التي تفوق ألحان « مَعْبَد بن وَهْب » ذلك الموسيقي العبقري الذي كان إمام المغنين في عصره ، وكان قد أخذ الغناء عن « سائب خاثر » ، و « نشيط الفارسي» ، و « جميلة » ، واشتهر بصنعته الجيدة المتفوقة المتنوعة حتى ليسميها الناس « مدائن معبد » تشبيهاً للصوت بالمدينة ، لكثرة ما فيه من الصنعة والإتقان . ها هي هذه الألحان تفوق غيرها من الألحان ، فيفرح البلبل بذلك كله فينشط وينشد شعره المستوحَى من « نَيْسان » الشهر الرابع الذي يرمز به وبآذار للربيع . وتميل روحه للموسيقى فتشربها على مهل حتى لتكاد تسمع دقات قلبه الموجَع بالحب ، وترى الفن مجسداً في أنغامه ، وتشرب الشراب في غنائه ، حتى ليسلمه ذلك إلى حالة من الهُيام والابتهاج ، تبادله فيه الورق الحب والهيام عند اشتداد الضحى ، ويسقيه الفجر خمره ، ويعشق الروض وجمال الكون ، وتتجسد أحلامه في حركة حية ، ويحنو عليه الربيع كما يحنو المربّي على طفله .

وقد كان الوصف ، فيما تقدم ، حديثاً عن الشاعر وما عاناه ، دون أن نشعر بشخص ثالث غيره وهو الطبيعة ، وها هو يخاطبه في البيتين الأخيرين « آمراً أن يدع البلبل يتمتع بالطبيعة هو وأفراخه التي هي قصائد الشاعر وبنات عبقريته الشعرية ، فكان البيتان قلقين خارجين عن المنهج السردي .

والقصيدة رمزية كما أشرنا إلى مساراتها ، فهي من الشعر الرمزي لا الوصفي ، كما أوردها عبد الله زكريا الأنصاري جامع الديوان ومحققه وشارحه ومقدمه ، وقد اتخذ الشاعر لذلك منهج الرومانسيين في الإسراف العاطفي والنزعة التشاؤمية ، واستبطان الطبيعة ومظاهرها واتخاذها مظهرَ إسقاط لمشاعره ، والتغني بجمالها ومفاتنها ، والبكاء والنُّواح والشكوى من المجتمع ، والحزن في صدق وعناية لفظية وموسيقية .

وهو – برومانسيته – ينتمي لمدرسة معاصرة له نشأت في الوطن العربي ومثلها في مصر أمثال : ناجي ، والهَمْشري ، والصّيرفي ، وأبي شادي ، وجَوْدت ، وعلي محمود طه ، وزملائهم ممن حرصوا على الصدق الفني والوجدانية ، وعبروا عن النفس وأسرارها ، وآمنوا بالصورة الفنية ، وبعدوا عن الذهنية الجافة ، وقد انطلق معهم بدافع من ظروفه الذاتية ، حيث

نشأ في أسرة محافظة ومجتمع محافظ ، وتلقى تعليمه الأولي - كعادة قومه - في إطار من الثقافة التراثية والدينية ، ثم لما ترك المدرسة (المباركية) وشرع في تعدد روافده الثقافية في الفلسفة والاجتماع أخذ فكره يتطور ، ومال إلى شيء من التحرر الفكري الذي ألَّب عليه مجتمعه وحاصره في عزلة مريرة محاطة باتهام بالكفر والجحود ، فعاش وحيداً رهين عزلته ، ثم كفيفًا رهين العمى حتى توفي سنة ١٩٥١ [١٨٦] فأحرق أهله شعره الذي لم يبقَ منه إلا القليل .

وكما أدهش فهد العسكر مجتمعه التقليدي المحافظ ، وبيئته المؤمنة المسلمة ، أدهش المجتمع الأدبي بميله إلى تحرير الشعر من القيود والصنعة ، والصعود به إلى آفاق التجديد ، غيرَ آبهٍ بما يلقاه من معارضيه التقليديين والمحافظين .

من هنا نستطيع أن نربط بين ذاتيته القابعة في دائرة الخاص ، وموضوعيته النابعة من دائرة العام ، فنرجع ميله العاطفي والرمزي هنا إلى انتقاله الحاد العنيف من البيئة الدينية والقومية ومن تراث القرآن الكريم إلى بيئة تجمع بين الآراء المتناقضة والمبادئ المتعارضة ، وإلى انتقاله الأليم من عالم البصر إلى عالم البصيرة أو من عالم النور إلى كهوف الظلام ، فهو يتخذ البلبل رمزاً لنفسه ، فهو شاعر والشاعر له ثورته وسكونه كالبحر ، والشعر يولد ولا يموت ، والشاعر كالطير لا يغني في العاصفة ، لذا يتخذ من الخريف رمزاً لمجتمعه المحيط به ، ومن الربيع رمزاً للأمل في التغيير .

ومن الحق أن نقرر أنه لم يؤمن بالرومانسية عن طريق تأثر بها في مصادرها الأوربية ؛ فما نظن أنه كان ملما بلغة منها ، فهو ليس كرومانسيِّي مصر من معاصريه ممن أتقنوا الفرنسية ، أو الإنجليزية . فما نظنه قد قرأ « ووردز وورث » أو « كيتس » أو « شيلي » كما قرأهم من ذكرنا من الشعراء الرومانسيين ، بل أخذ الاتجاه الرومانسي عن شعراء العرب في مصر أو غيرها ، كما تتلمذ في الشعر على يد شعراء عرب حيث كان شعر « شوقي » في مصر ، و « الرُّصافي » في العراق و « أرسلان » في الشام ، وغيرهم .

وهنالك تأثر قديم في حياته الفنية بابن الرومي ، يرشدنا إليه التفسير الداخلي للقصيدة ، وبخاصة ما يتصل ببناء الصورة فيها ، إلى جانب اتفاق بعض جوانب حياة بينه وبين الشاعر ابن الرومي ، ومن أمثلة ذلك تأثره وبخاصة في الأبيات : ٢ ، ٣ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ٢٩ .

يقول ابن الرومي في وصف غروب الشمس :

ولاحظت النوار وَهْيَ مـريضـة — وقد وضعت خداً على الأرض أضرعا
كما لاحظت عواده عين مدنف — توجع من أوصابه مـا توجّعـا
وظلت عيون النور تخضلُّ بالندى — كما اغرورقت عين الشجي لتدمعا
يراعينها صوراً إليها روانيا — ويلحظن ألحاظا من الشجو خُشّعا
وبين إغضاء الفراق عليهما — كأنهما خلا صفاءً تودعا

وفهد العسكر حريص على التعبير بالصورة ، وقد حفلت القصيدة بالصور الجزئية من استعارة :

دقت حواشيه ، وتنشره الذكرى وتطويه ، وأودى الخريف به و وارى أمانيه ، وكوة الماضي ، وأشجاه حاضره ، والربيع البكر ، وأقبلت نسائمه ، ونشوى وقبلت ، وتهفو ، وحنا الربيع .. إلخ .

وتشبيه : كميت بين أهله ، وأنات محتضر ، وكمتّهَم لم يجن ذنباً ، وكما يرنو المريض ، وكالفطيم ، واللحن أنات ، والشعر آيات ، وكالطفل حين يناغيه مربيه .. إلخ .

وإذا تأملنا منهجه في الصورة وجدناه قريبًا أشد القرب من منهج ابن الرومي ، الذي نجد عنده المريض الذي ينظر إلى زائريه كما ينظر مريض العسكر إلى مداويه ، والذي نجد عنده مشاعر عواطف المحبين كما ينظر طفل العسكر إلى ثدي أمه .. وهكذا نجد الشاعرين متفقين في إطار الصورة ومراميها النفسية وطريقة تركيبها ، فهما يميلان لاستحضار المشهد المؤثر باستخدام التشبيه التمثيلي المركب في الأبيات الستة المذكورة عند العسكر (٢ ، ٣ ، ١١ ، ١٢ ، ٢٩) الأول لصورة الاضطراب ، والثاني لمشهد الموت ، والثالث لحالة الحيرة ، والرابع لشعور الحزن ومظهر الاستغاثة ، والخامس للنواح ، والأخير للفرح والنشوة ، بطريقة واحدة من حيث التركيب مختلفة من حيث الدلالة النفسية تبعًا لاضطراب حال البلبل أو الشاعر ، كما أشرنا في تحليل الرموز .

وفي موكب الرمز .. ثبت الشاعر نظرته الرومانسية من خلال الألفاظ التي يولع بها الرومانسيون ومنها : الغصن ، والربيع ، والخريف ، والطيور ، والطير ، والروض ، والأكمام والأغصان ، والطبيعة ، والنسائم ، والسماء ، والشتاء ، وبعضها يكرر أكثر من مرة .

وبالرغم من إيمانه بالتجديد الموضوعي واللفظي والخيالي نجده في موكب الألفاظ

الرومانسية لا يجد بأساً من الرجوع إلى المعجم القديم ، مثل : الأكمام والأيك وجذل .

وفي مجال الألفاظ قد يقع أسير جاذبية المحسنات البديعية وإن كان هذا قليلاً مثل : تنشر وتطوى ، وبنفس المعنى تقريباً : تُدني وتُقصي ، وهما في البيتين الأول والثالث عشر ، وقريب منهما يُشجي ويُبكي ، ويشفع لهذا الطباق ما كان عليه الشاعر أو البلبل من اضطراب نفسي ، وهذا الاضطراب نفسه هو الذي يفسر تغير أساليب الشاعر من الاستفهام إلى النفي إلى الإثبات إلى الوصف ، إلى التعبير بضمير الغائب في القصيدة كلها ما عدا البيتين الأخيرين ؛ حيث خاطب فيهما من خاطبه . كذلك تردده بين الصمت والكلام ، والحركة والثبات ، فمن الحركة : يطفر ، ويجيل ناظره ، ومضطرب ، وتنشر وتطوي ، ومن الصوت المتردد بين الحزن والنشوة ؛ فمن الأولى أنات ، ونواح ، وصراخ ، وتزفر ، ويشجيه ويرسلها ، ويبلى ، وسماع الخفقات .

ومن الثاني : اللحن ، وأنغام داوود ، وذكر آذار ونيسان ، والموسيقى والأغاني ، والمناغاة (أكثر من مرة) ، والألحان ، والشدو والإنشاد (أكثر من مرة) ، والفن ، والشعر .

وتردده بين الداخل والخارج أو النفس والواقع بما يلائم حالة المحب العاشق ، ومن الداخل ألفاظه : دقت حواشيه ، ويصبو ، ويشدو ، وذو خافق و ولهان ، والمشوق ، والهوى .. إلخ .

ومن الخيال : الأطياف والأحلام ، ومن الواقع : الطبيعة والفصول .

وتردده بين الحزن والفرح ، ومن الأول الهشيم ، والمحتضر ، و وارى أمانيه ، وميت ، وما أبلى بعد ، وعين المداوي ، والمحامي ، ومن الفرح : جذلان ، وبسمة ، وبورد الشعر .. إلخ .

ومن ذلك أيضاً ذكره الخمر والسُّكْر في أربعة أبيات هي : ٥ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ منها ثلاثة متتالية .

ومما يتصل بالجانب النفسي حرص الشاعر على الجملة الحالية مثل : كأنه وهو فوق الغصن [١٨٧] ، ومثل وقد أودى الخريف به ، ويطرق في صمت ، وقد أشجاه حاضره ، وهو في جذل . وكلها متشابهة ما عدا الرابعة التي جاءت شبه جملة (جاراً ومجروراً) ، وجاء غيرها إمّا جملة فعلية أو اسمية ، وهدف الشاعر من الجمل الحالية هنا استحضار الصورة بتعانقها وتجسيدها حتى تمثّل للعيان وتلتحم الصورة بالمعنى ، فقصده هنا مرتبط بالصورة أكثر من

ارتباطه بالألفاظ ، كما كان قصده في الطباق أو المحسنات البديعية بعامة حين خرج بها — على غير ما ألفنا لدى البديعيين — من الغرض اللفظي الزخرفي إلى غرض أسمى ، وهو الغرض النفسي .

بهذا وبغيره مما لم نلم بتفصيلاته أو لم نشأ تفسيره — نعود إلى تأكيد أن القصيدة رمزية نفسية وليست من باب الوصف كما ذكر شارح الديوان ومحققه عبد الله زكريا الأنصاري .

ولن نسلم للعسكر بروعة التصوير في كل ما صور ، ولا بروعة التعبير في كل ما عبر عنه ؛ فقد خانه التصوير في صورة المتهم البريء الذي لم ينجح محاميه ، و وقع على ابن الرومي في صورة المريض الناظر بعين الاستغاثة لمداويه .

كما خانه التركيب اللغوي في علاقات الفعل بالفاعل والمفعول والمضاف إليه في قوله : أشجاه حاضره (بالنصب) أطياف (بالرفع) ماضيه ، فهو تركيب ثقيل لم يتفق مع سلاسة العبارة وموسيقية اللفظ والبحر والرَّويّ في القصيدة .

ولن نسلم أيضًا للعسكر بوحدة التجربة الفنية كاملة ، إذ من اليسير تغيير مواقع بعض الأبيات ، وبخاصة في الجزء الأخير من القصيدة ، دون حدوث خلل واضح وإن كان ذلك لا يُلغي التجربة الفنية ، ويرجع لحالة اضطراب الشاعر وقلقه .

ومما يثبت ذلك الاضطراب أن قارئ الشعر العربي يلتقي قصيدةً عنوانها « بلبل » للشاعر عمر أبي ريشة ، وقد سبق بها أبو ريشة وتقدم بها زمنيا ، إذ نشرها سنة ١٩٤٤ ، في حين كتب العسكر قصيدته « البلبل » سنة ١٩٤٧ ونشرها سنة ١٩٤٩ في مجلة الكتاب القاهرية [١٨٨] ، أي أن قصيدة أبي ريشة سابقة زمنيا لقصيدة العسكر ، وكانت القصيدة الأسبق بدون أداة التعريف ، وكانت اللاحقة معرفة بأل ، وفي التنكير في الأولى ما يشير إلى عمومية التجربة وموضوعيتها ، والتعريف في الثانية يقربها من إطارها الذاتي .

ومن الموضوعية في قصيدة أبي ريشة انطلاقها من قول الجاحظ : (البلبل لا ينسل في قفص) ، واتخاذها هذه الجملة محوراً لمضمون قصصي شعري يصور البلبل وقد حرم من حريته ، وسجن في قفص مع أنثاه ، يضرب عن التناسل ، ولا يجد للحياة معنًى داخل سجنه مهما تعددت الملذات ، وكأنما عز عليه أن يورث أبناءه من بعده ما عاناه من ذل . وأجد في ذكر أبيات أبي ريشة ضرورة فنية في هذا المُقام [١٨٩] .. يقول :

حُلْمٌ تخلّى عنه في رَغْدِهِ　　هل يَقْدِرُ النّوحُ على رَدِّهِ ؟
لو يعلم الصّيّادُ ما صَيْدُه　　لم يَجْمُلِ البلبلَ في صَيْدِهِ

* * *

ألفــيــتُــه ينشــر ألحــانه　　كــأنما ينشــر من كــبــده
والقــــه المشــــفق ظِلٌّ له　　باقٍ كما كان على عهده
مـد له اللفتـات مستوحش　　طاوٍ جناحـيـه على وَجْده
كم أطبقتْ مِنقـارَه غُـصّـة　　فـمـدّه ينقـرُ في قـيْـده
أسقـمـه العيشُ على وَفْره　　لمّـا رآه ليس من كَـدّه
وأين مخضل الجنى حوله　　من زنبق الرّوض ومن وَرْدِه
طوى المُنى نوحًـا ولكنّمـا　　لم يُغْنِه النوحُ ولم يُجْدِه
فعاف دنياه ولم يتّخِذْ　　عشا ولم يَحْمِلِ سوى زُهْدِه
كـأنّه من طُولِ ما مَضّهُ　　من عَبَثِ الدّهر ومن كَيْدِه
أبى عليه الكِبْرُ أن يُوَرِّثَ الـ　　أفراخَ ذُلَّ القَيْد من بَعْدِه !!

ولسنا بصدد عقد موازنة تقليدية بين النصين أو التجربتين ، فكل منهما له وادٍ ، ينطلق فيه ، ولكل منهما سماء يحلق فيها ، وهذا ما ينبغي صنعه في أي نصين متفقين في جانب ما — أن نبحث سمات التجربة في كل منها لا أن نفضل أحدهما على الآخر ، وعلى هذا الأساس يمكن القول إن سمة الرومانسية عند العسكر ترجع إلى أن التجربة الشعرية في أبياته نبعت من ذاتيته وقلقه واضطرابه . أمّا تجربة أبي ريشة فنبعت واقعيتها من خبرة الكاتب المتصورة من مضمون واقعي يتمثل في تعارض العبودية مع العطاء ، وفي أن موت الحرية موت للإنسان ، وفي صوغ التجربة في شكل إنساني عام . ترى هل قرأ العسكر قصيدة أبي ريشة قبل أن يكتب قصيدته ؟

البلبل صوت الشعراء

يقول الجاحظ في (الحيوان) [190] :

« وقال بعض خصماء الهند : ... ونحن قد نصيد البلابل ... فلا تتسافد عندنا في البيوت، وهي من أطيار بساتيننا وضياعنا ، ولا تتلاقح إذا اصطدناها كرارزة [191] ، بل لا تصوِّت ولا تغنّي ولا تنوح ، وتبقى عندنا وحشيّة كميدة ما عاشت ، فإذا أخذناها فراخًا زاوجت وعشّشتْ وباضت وفرّخت ...»

ويقول - أيضاً - في (الحيوان) [192] :

« وزعَموا أن البلبل لا يستقرُّ أبداً ، وهذا غلط ، لأن البلبل إنما يقلق لأنه محصور في قفص .»

وكما عُنِيَ الجاحظ بالحديث عن البلبل ضِمْنَ حديثه عن الطيور والحيوانات في هذا المصدر الكبير [193] ، عُنِيَ به الأدباء والشعراء في العصر الحديث ، فمن ناحية دعا العقاد إلى أن يتغنى الشعراء بالكروان لا بالبلبل - فأصدر ديوانه « هدية الكروان » [194] وجعل قصيدته الأولى عن الكروان ، ومطلعها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان　　صوتاً يرفرف في الهزيع الثاني

ونلتقي عند طه حسين ورواية « دعاء الكروان » ، كما نلتقي وَصْفَه للببغاء السجين في القفص ودعائه الحزين [195] ، ولا نلتقي وصفاً للبلبل ، أمّا عمر أبو ريشة فقد كتب قصيدة عن البلبل سنة ١٩٤٤ [196] ، ثم تلاه فهد العسكر (الكويتي) سنة ١٩٤٧ فكتب قصيدته (بلبل) ونشرها بمجلة الكتاب القاهرية سنة ١٩٤٩ [197] ، ونُحجِم هنا عن الاستطراد بذكر الأمثلة [198] ونتوقف عند الشعر السعودي - لنجد الشعراء السعوديين يحتفون بالبلبل . وإذا كان العقاد قد رأى أن لا صلة للبلبل ببيئته في مصر ، مما جعل مندور يرد بغير ذلك [199] ، فإننا نجد في بيئة الشاعر السعودي ما لا يجعل للبلبل وجوداً ، إلا في عاطفة الشاعر ورؤيته الفنية ، ها هنا نرى جملة من القصائد لشعراء سعوديين دارت حول البلبل منها :

* البلبل الصامت ، لعبد الله الفيصل في ٨ أبيات .
* بلبلي ، لسعد البواردي في ٢٨ بيتاً .
* البلبل ، لحسن عبد الله القرشي في ٩ أبيات .
* البلبل الأخرس ، لمحمد السليمان الشبل في ٢٤ بيتاً .

ونجد الشاعر يتحدث عن البلبل بعنوان لا يقرن الاسم بصفة كقصيدة « البلبل » للقرشي في ديوانه « البسمات »[٢٠٠] ، ومنها قوله في مطلعها :

رنَّحته الرياض حسناً أغَنّا ... يُترعُ النَّفسَ سِحرُه الغضُّ فنّا

طائرٍ مُلْهَمِ النَّشيدِ تفانى ... بين عِطفِ الورودِ يسكر هنّـا

ومنهم من يستبدل بالصفة الإضافة إلى ياء المتكلم ، بما تعنيه هذه الإضافة من الالتصاق والدنوّ كقصيدة « بلبلي » للبواردي في ديوانه « ذرات في الأفق »[٢٠١] ، وتعني الإضافة إلى ياء المتكلم التصاقاً ودنوّاً ؛ لذا يقدّم لها الشاعر بمقدمة نثرية موجزة يقول فيها :

« إلى بلبلي الذي شاركته أفراحه حول رحاب الأمل .. فشاركني آلامي وأنا أجتاز الصعاب .»

ومطلعها :

يا بلبلي غنِّ كـمـا غنّيْتَ في الماضي لقلبي
واصْـدَحْ بأنغامِ الطّليق فإنّهـا ألحانُ حُبّي

أمّا الصفة التي تُناط بالبلبل فتتردد بين : « السجين » لدى القرشي في قصيدته « البلبل السجين » في ديوانه « مواكب الذكريات »[٢٠٢] ومطلعها :

حَيَاتُكَ يا طائري غنـوة ... يُردّدُها نفسٌ حائـرٌ

أَبحْتَ لأبناءِ هَذا الزَّمانِ ... أغاريدَ رَتّلَها الشّاعرُ

أو صفة « الأخرس » لدى الشبل في قصيدته « البلبل الأخرس » في ديوانه « نداء السحر »[٢٠٣] ، ومطلعها :

يَتلوّى والأغاني بين جَنْبَيْهِ تَذوبُ
والأماني في مَآقيهِ دُموعٌ ولهيبُ

أو صفة « الصمت » لدى الفيصل في قصيدته « البلبل الصامت » في ديوانه « وحي الحرمان »[٢٠٤] ومطلعها :

آثرَ الصَّمتَ بُلبلُ الأدواحِ وتولّى عن رَوْضِهِ المِمراحِ
وغناءُ الهَزارِ عادَ بُكاءً وجَفا حُبُّه لكَيْدِ اللاحِي

وإضافة البلبل إلى ضمير المتكلم عند البواردي هي – بعينها – ما نجده لدى الشعراء الآخرين الذين لم يصرِّحوا بتلك الإضافة ، إذ نجد القرشي يختتم قصيدته « البلبل السجين » بقوله :

فمِثْلي حياتُكَ يا بُلبُلي هي السِّجْنُ لولا الغِدا النّاضِرْ

ونجد الفيصل يختتم قصيدته « البلبل الصامت » بقوله بروح المتكلم :

فاعْذُرِ اليومَ ما تَرى مِن ذُهولي ودَعِ القلبَ مغرقًا في النُّواحِ
فالحياةُ التي أحِبُّ وأهْوى أصبحَتْ كالجحيمِ مِلْءَ جِراحي

ونجد القرشي يقول في « البلبل » بضمير المتكلمين :

كَمْ أثَرْتَ الهُيامَ فينا وألهَبْـ ـتَ هَوًى كان ساكِنًا مُطْمئنًا

وفي ذلك كله نجد البديل لياء المتكلم ، إذ نرى الشاعر يتخذ من البلبل نافذة لذاته وصورة لنفسه ، تمامًا كما رمز الشاعر الكويتي فهد العسكر لنفسه في قصيدته « البلبل »[٢٠٥] ، والوحيد من بين هؤلاء الشعراء السعوديين الأربعة الذي صرَّح بذاته في العنوان وفي مطلع كل فقرة من رباعياته ؛ إذ يحرص على بدئها بالنداء وياء المتكلم هكذا (يا بلبلي) ، إلى جانب التقديم النثري – كما قدمنا – فيما عدا الفقرة الأخيرة ، هو البواردي .

وإذا كنا قد رأينا الصفة عند الفيصل : الصمت ، وعند القرشي : السجين ، وعند الشبل : الأخرس – فإنا نعجب حين نجد كل شاعر يذكر في قصيدته صفة هي عنوان قصيدة الآخر ، فالشبل يذكر الصمت الذي عند الفيصل ، يقول :

يا بُلبلي ما لي أراكَ تَحومُ في صَمْتِ الحَزينِ

ويقول :

خَفَقَ اليأسُ أغانيهِ بِصَمْتٍ قاهِرِ

والبواردي يذكر الخَرَس الذي هو صفة قصيدة الشبل ، يقول :

وإذا يلمحني نبرة خرَسا(٢٠٦) بسجن فمي تهيم

كما يذكر صفة السجين التي هي صفة قصيدة القرشي ، يقول :

يا بُلبُلي هيّا أجِبْني . قال لي . إنّي سَجين

أمّا الفيصل الذي آثر الصمت وصفاً لقصيدته ، فلم يستعر صفة من صفات قصائد زملائه، وفي ذلك كله نجد وحدة المناخ النفسي لدى الشعراء الذين اتخذوا من البلبل صِنْواً لروحهم ، وصورة من عاطفتهم ، وتجسيداً لتجربتهم الشعرية ، آية ذلك هذه الاستعارات غير المقصودة لصفات تتردد في قصائدهم بصرف النظر عن ذكر أيهم أسبق – زمنيا – في قصيدته ، وآية ذلك – أيضًا – أننا برغم هذه الصفات كلها نجد البلبل – في قصائدهم – لا يكف عن الغناء ، إذ نجد في هذه القصائد ما يشير إلى الغناء ومشتقاته مما يمكن الرجوع إليه :

النشيد ، واللحن ، وتناغي ، وأشجي ، وتغنّي ، والشوادي ، وأرنّ ، وتغريده ، وناغمًا ، والأغاريد ، وجرسه ، والأناشيد ، والأنغام ، وغردات ، والتراتيل ، ونجواك ، وأطربت ، وهدهدت الأذن ، وشدواً مرنا ، وعبقري الصدى ، ويرقص وزناً ، وقيثارة ، والأغنّ ، والشدو ، والقيثارة ، وغنوة ، ونح ، والملاحن ، ويناغمه ، والأغاني ، ونغم ، والنغمة ، ولشدو ، وأصدح، وأنغام ، وألحان ، ونبرة .

وبرغم شيوع الغناء ومشتقاته وما يتصل به – على نحو ما ألمحنا – في تلك القصائد – فإننا نجد الفيصل حريصاً على الصمت في عنوان قصيدته وفي محتواها ما عدا كلمة النواح .. وهكذا نصل إلى أن البلبل – مهما تعددت صفاته التي تحول دون غنائه وشدوه – ناطق دائماً وهو الشاعر نفسه أو هو البلبل الشاعر .

ونقدم فيما يلي ملحقاً ببعض هذه الأعمال التي دارت حول البلبل :

ملحق بقصائد عن البلبل :

بلبلي

[إلى بلبلي الذي شاركته أفراحه حول رحاب الأمل .. فشاركني آلامي وأنا أجتاز الصعاب.]

سعد البواردي

يا بُلبُلي غَنِّ كما غنيتَ في الماضي لقلبي
واصدَحْ بأنغام الطَّليق فإنَّها ألحانُ حُبِّي
فلقد كَواني الدَّهرُ بالذِّكرى كناقوسٍ لقَلْبي
ولقد سئمتُ من الحياة ، فقد سُلِبْتُ هناكَ دَرْبي
يا بُلبُلي غنِّ جَنْبَ السَّاقِيَة
وأنا جِوارَكَ نَنْتَشي أملاً بِثَغرِ السَّاقِيَة
في صَمْتِ قلبي حول لحنِكَ أُمَّةٌ مُتَلاقِيَة
وعلى جَناحِكَ رِقَّةٌ من لحنِ حُبٍّ باقِيَة
يا بُلبُلي هَذي الحياةُ أسًى بِذِكْراها رغَمْ
فأنا جِوارَكَ في الهَوى وفي الفَضا وعلى القِمَمْ
طَيْرٌ كأنتَ يَطيرُ لكِنْ تحتَ أجنِحَةِ الألَمْ
هَيّا ، فإنّي مُتْعَبٌ يا بُلبُلي ، هاتِ النَّغَمْ !
يا بُلبُلي نامتْ عيونٌ في السُّرى إلا أنا
فمتى تُعانِقُني الحَياةُ فأرتوي كأسَ الهَنا
ومَتى أراكَ مُثَلَّثاً تَشْدو بألحانِ المُنى
ومَتى تُصافِحُني يَدٌ كانَتْ تُوَفِّقُ بَيْنَنا
يا بُلبُلي حَرِّكْ بِلَحْنِكَ نَبْرَةَ الماضي صَدًى
فَعلى جَبيني لَمْحَةُ الذِّكْرى وفي شَفَتي يَدا
يا بُلبُلي رَدِّدْ أغاريدَ الوَفا وأنا الفِدا
فالوَرْدُ جَفَّ بِمُهْجَتي هَيّا فَغَنِّ لَهُ نَدى
يا بُلبُلي ما لي أراكَ تَحومُ في صَمْتِ الحَزين
هَلْ غالَبَتْكَ شَرارةً صَفْرا مِنَ الألَمِ الدَّفين ؟
فبكَيْتَ قلبي كَيْفَ يَصْرَعُهُ الأسى وَهْوَ الأمين
يا بُلبُلي هَيّا أجِبْني قالَ لي : إنّي سَجين

قدْ كُنْتُ في أمْسي طليقًا حَوْلَ أحْلامي أحوم
أشْدو وأرْقصُ بالأماني فَوْقَ ساحاتِ الكُروم
وإذا بِقَلْبي حَوْلَ قَلْبِكَ بائِسًا يَشْكو الهُموم
وإذا بِلَحْني تَبْرَةً خَرْسا بِسِجْنِ فَمي تَهيم

البلبل الأخرس (٢٠٧) ..

محمد السليمان الشبل

يَتَلَوَّى وَالأغاني بَيْنَ جَنْبَيْهِ تَذوب
وَالأماني في مَآقيهِ دُموعٌ وَلَهيب
يَتَلَوَّى والهَوى في قَلْبِهِ الدّامي نَحيب
والنَّشيدُ الحُلْوُ آلامٌ وَيَأْسٌ وَ وَجيب

* * *

يَتَلَوَّى وَالأغاني بَيْنَ جَنْبَيْهِ تَنوح
نَغَمٌ في قَلْبِهِ الخَفّاق يَغْدو ويَروح
كُلُّ ما فيهِ من الشَّدْوِ دموعٌ وجُروح
وعَويلٌ من أسَى الماضي بِهِ اللَّحنُ فَصيح

* * *

يَتَلَوَّى بَيْنَ أزهارِ الرَّبيعِ النّاضِر
شارِدَ النَّظرةِ يَشْدو بِأنينٍ حائِر
خَنَقَ اليَأسُ أغانيهِ بِصَمْتٍ قاهِر
وطَوى البُؤسُ أمانيهِ بِيَأسٍ ساخِر
أزْهَرَ الوادي فَماذا شاقَهُ مِنْ زَهْرِه
وَهْوَ نِضْوٌ يَتَلَوَّى لَحْنُهُ في صَدْرِه

وَهْوَ يَضْوَى يتساوى قَلْبُهُ في قَبْرِهِ
عالَهُ اليَأْسُ فناحَتْ رُوحُهُ في نَحْرِهِ

* * *

يَلْمَحُ المَرْجَ وما فيهِ مِن الزَّهْرِ النَّضيرِ
مِن وُرودٍ غَضَّةِ الأوْراقِ مُسْرَوَاةِ العَبيرِ
نَسَجَ الطَّلُّ حَوالَيْها مِن الماءِ النَّميرِ
بُرْدَةً توقِظُها الأنسامُ بِاللَّحْنِ المُثيرِ

* * *

يَلْمَحُ الأطْيارَ في الدَّوْحَةِ مِن غُصْنٍ لِغُصْنٍ
تَسْكُبُ النَّغْمَةَ أصْداءً وتَشْدو وتُغَنّي
وتُذيبُ الخَفْقَةَ الحَرّاءَ في الرَّوْضِ الأغَنِّ
فَيَرى الدُّنْيا جَحيمًا كُلُّ ما فيها تَجَنّي

البلبل السجين (٢٠٨)

حسن عبد الله القرشي

حَياتُكَ يا طائِري غِنْوَةٌ يُرَدِّدُها نفسٌ حائِرُ
أبَحْتَ لأبْناءِ هَذا الزَّمانِ أغاريدَ رَتَّلَها الشّاعِرُ
وأطْلَقْتَهُمْ في مَغاني الجِنانِ وكَمْ آذَكَ الأسْرُ والآسِرُ
وذَوَّبْتَ رُوحَكَ بَيْنَ الرِّياضِ نَشيدًا هُوَ الأمَلُ السّاحِرُ
فَما حَفِظوا لَكَ عَهْدَ الهَوى وَعَهْدُ الهَوى ذِكْرَةٌ زاهِرُ
تَنادَوْا بِهَسُونِكَ يا وَيْحَهُمْ وَشاقَهُمو غُلُّكَ الغادِرُ!
فَنُحْ فالغُصونُ هُنا لَوْعَةٌ يُسَجِّلُها الجَدْوَلُ الثّائِرُ!
وَهاتِ المَلاحِنَ بَعْدَ الغَرامِ تَحيمًا يُناغِمُهُ الخاطِرُ
فَمِثْلي حَياتُكَ يا بُلْبُلي هِيَ السِّجْنُ لَوْلا الغَدُ النّاضِرُ!

وجدانيات :[٢٠٩] البلبل

حسن عبد الله القرشي

رَنَّحَتْهُ الرِّياضُ حُسْنًا أغَنًّا   يَتْرَعُ النَّفْسَ سِحْرُهُ الغَضُّ فَنًّا
طائِرٌ مُلْهَمُ النَّشيدِ تَفانى   بَيْنَ عِطْفِ الوُرودِ يَسْكَرُ هَنًّا
عَبِقُ اللَّحْنِ ما تَصَدّى لِغَيْرِ الـ   ـحبِّ شَعَّتْ رُؤاهُ في الرُّوحِ لَحْنا
رَفْرَفَتْ نَحْوَهُ القُلوبُ تُناغـ   ـيهِ فَأشْجى القُلوبَ حينَ تَغَنّى
صَيْدَحٌ كالفُؤادِ ما يَمْلأُ الكَفَّ (م) وَمِلْءُ الزَّمانِ يَخْتالُ مَعْنى !
فَهْوَ كالقَلْبِ في الطُّيورِ الشَّوادي   كَمْ سَباها بِفَنِّهِ إذْ أرَنّا
وَهْوَ كالرُّوحِ لِلرِّياضِ الزَّواهي   ما بَنى في سِوى حِماهُنَّ وَكْنا
يَسْتَفِزُّ النُّفوسَ تَغْريدُهُ الحُلْـ   ـوُ ، وَيَسْري فيها حَنانًا وأمْنا
ناغِمًا يَزْرَعُ الحَنينَ وَيُهْدي الشَّـ   ـوْقَ ما سامَ في هَداياهُ مَنّا
تَتَثَنّى لَهُ الغُصونُ افْتِتانًا   يا لِسِحْرِ الغُصونِ حينَ تَثَنّى
عاشِقٌ هامَ بِالظِّلالِ لَدى الدَّوْ   حِ ، وَفي الأيْكِ مُسْتَهامًا مُعَنّى
لَيْسَ يَرْضى سِوى الخَمائِلِ مَثْوًى   وَسِوى فَرْعِها الوَريقِ مِجَنّا
أقْسَمَ الرَّوْضَ بِالسَّنا وَالأغاريـ   ـدِ عَلى جَرْسِهِ البَراعِمُ تُجْنى
يا لَصادٍ إلى الرُّؤى وَالأناشيـ   ـدِ وَمِنَّةُ الانغام تَفْتَنُّ حُسْنا
يَجْتَلي مِنْ مَفاتِنٍ راقِصاتٍ   وَيُباهي اللَّذاتِ مَأوًى وَشَأنا

* * *

يا أليفَ الرَّبيعِ رَفَّتْ مَجالِسـ   ـهِ وَطافَتْ كُؤوسُهُ الغُرُّ وَهْنا !
كَمْ أثَرْتَ الهُيامَ فينا وَألْهَبـ   ـتَ هَوًى كانَ ساكِنًا مُطْمَئِنّا
تَتَراءى الأحْلامُ مِنْ فيكَ زُهْرًا   غَرِداتٍ يُهِجْنَ ما قَدْ يُهِجْنا
وَتَزِفُّ الأنْسامُ مِنْ لَحْنِكَ السّا   حِرِ عُرْسًا مُجَنَّحًا فاقَ مَغْنى
القَرانيسُ حالِياتٌ يُنَجّوا   كَ ، وَكَمْ هَدْهَدَتْ فُؤادًا وأذْنا
أطْرَبَتْ مِنْ مَرابِعِ الكَوْنِ ضَحْيا   نَ ، وأوْلَتْهُ بِالجَنى ما تَمَنّى

وَأَراغَتْ لَهُ الوِصالَ خَفِيّا ... دافِقًا لَيْسَ يَرْغَبُ الدَّهْرَ ضَنًّا !

* * *

زَقْزِقِ الكَوْنَ جَدْوَلاً أَيُّها (البُلْـ ... ـبُلُ) عَذْبًا يَنْسابُ شَدْوًا مَرِنًا

وَأَفِضْهُ شِعْرًا يَمُوجُ ابْتِكارًا ... عَبْقَرِيَّ الصَّدى وَيَرْقُصُ وَزْنًا

هاتِ مِنْ فَرْحَةِ البَشاشاتِ ما شِئْـ ... ـتَ فَقَدْ أَغْفَتِ البَشاشاتُ عَنّا !

هُوَ ذا الصُّبْحُ يَجْتَليكَ مُحَيّا ... باسِمًا لِلْمُنى فَيَفْتَرُّ سِنّا

وَهُوَ ذا الرَّوضُ يَصْطَفي في ازْدِهاءٍ ... مِنْكَ قِيثارَةَ الشَّجِيِّ الأَغَنّا

فاسْتَفِزِّ الهَوى بِشَدْوِكَ حُلْوًا ... أَنْتَ قِيثارَةُ الرِّياضِ تَغَنّى

البلبل ، واللحن ، والألم (٢١٠)

عبد الرحمن صالح العشماوي

إلى الشاعر الجريح محمد الحجي

إِنْ تَكُنِ الجُدرانُ يا صاحِبي ... لَفَّتْ بَقايا جِسْمِكَ الشّاحِبِ

فَشِعْرُكَ الصّادِقُ أُنْشُودَةٌ ... تَهُزُّ قَلْبَ العالَمِ الصّاخِبِ

لَسْتَ وَحيدًا ، كَمْ فُؤادٌ غَدا ... لَيْسَ بِمَسْجُونٍ ، وَلا هارِبِ

حَيْرَةٌ في أَمْرِهِ عالَمٌ ... يَخْلِطُ بَيْنَ الحَقِّ والواجِبِ

عالَمُنا - اليَوْمَ - وَآفاقُهُ ... صَوْمَعَةٌ تَهْزَأُ بِالرّاهِبِ

عالَمُنا بَحْرٌ ، وَأَمْواجُهُ ... تَعْصِفُ بِالمَرْكَبِ وَالرّاكِبِ

يَجْتازُهُ النّاسُ عَلى سُفْنِهِمْ ... وَنَحْنُ نَجْتازُ عَلى « قارِبِ »

يا غائِبًا عَنّا ، وَفي وَجْهِهِ ... صُورَةُ وَجْهِ الأَمَلِ الشّاحِبِ

في قَلْبِكَ الذّائِبِ خَفْقٌ أَرى ... آثارَهُ في قَلْبِيَ الذّائِبِ

في صَوْتِكَ الغاضِبِ أُنْشُودَةٌ ... أَسْمَعُها في صَوْتِيَ الغاضِبِ

تاهَتْ لَيالينا بِظَلْمائِها ... فَأَيْنَ ضَوْءُ القَمَرِ الغائِبِ

أشواقنا ممزوجةٌ بالأسى   وأرضُنا تشكو مِنَ الغاصِبِ
وَنَبْعُنا الصافي – على عهدِنا   أصبحَ في شوقٍ إلى شارِبِ
كَمْ « مُبْدِعٍ » تَنْسُفُ أفكارُهُ   وَلَمْ يَصِلْ مَنْزِلَةَ « اللاعِبِ »
كَمْ رَغْبَةٍ ، والنَّفْسُ تَسْعى لها   يَحْجُبُها الغَيْبُ عَنِ الرَّاغِبِ
وَكَمْ فُؤادٍ يَحْمِلُ الصِّدْقَ لَمْ   يَأْنَسْ – مَدى العُمْرِ – إلى صاحِبِ
حَيَّرَنا عالَمُنا يا أخي   واخْتَلَطَ الموجَبُ بِالسَّالِبِ
يا صاحِبي ، يا بُلْبلاً لَمْ يَزَلْ   يَشْدو بِرَغْمِ الألَمِ الضَّارِبِ
النَّاسُ يَشْقَوْنَ بِدُنْياهُمو   قَدْ خُدِعوا بِالأمَلِ الكاذِبِ
وَنَحْنُ ، في إيمانِنا مَنْبَعٌ   لَيْسَ بِخَدَّاعٍ ولا ناضِبِ
في اللهِ ، ما نَرْجوهُ مِنْ رَحْمَةٍ   أنْعِمْ بِعَوْنِ الخالِقِ الواهِبِ

ديوان الموت

يقول العقاد : « فداؤنا الحديث ، داء الانتحار وداء كل عجز ونكوص ، هو أننا نهاب ألمَ الجسد ولا نصبر على عنَت البلوى وتبريح العذاب .»[211]

ومع هذا ، فهناك وجهة نظر أخرى لا تنفر من الموت ولا تعشقه ، وإنما تسلّم به كضرورة من ضرورات الحياة ولوازمها ، وتتمثل هذه الفكرة في سطور خطّها هيدجر قائلاً : « عندما نرى أن الوجود الإنسانيّ وجودٌ نحو الموت يصبح الموت عنصراً ضرورياً من عناصر الوجود الإنساني .»

ويقول الخيام :

أ ترى الدنيا سوى دار سفـــــار ذات بابين ظلام ونهار ؟
كم وكم من ملك جم الفخار حل فيها برهة وارتحـــلا
حين لبّى دعوةَ الدّاعي المطاع

فالحياة حَلقات تؤدي كلٌّ منها إلى لاحقتها ، وهي تطوّر هابط نحو غاية محتومة لا معدى منها ، ومن هنا كان تسليم متصوّفة الإسلام بهذه الظاهرة على أنها شيء ينال الصورةَ المحسوسة دون أن يخترق الجوهر ، فالموت كما يرى ابن عربي : (تفريق لا إعدام) . ومن هنا يمكن أن نركز النظرة إلى الموت في معنيين : رضا ، وخوف ، ويمكن أن ننتقل بتلك النظرة إلى مجال الأدب لنتعرّف على وجهة نظر الشعراء المحدثين ، كما يمكن – قبل ذلك كله – التعرّف السريع على وجهة نظر الأدب الجاهلي ، ثم الإسلامي .

نظر الشاعر الجاهلي إلى الموت نظرة استسلام ورضا وصبر ، يقبل التضحية ويستعذبها . وكان ذلك إذعاناً منه للأقوى منه ، فكانت نظرته استسلامية ، وأحس الجاهليُّ دائماً أنه قابل للهزيمة ، وبالرغم من إحساسه هذا فإنه كان يُقبل على الموت ، متخذاً من رهبته دافعاً للقائه فلا يفكّر إلا في الموت ، إما أن يموت وإما أن يُميت ، هذا لبيد يقول عن نفسه :

تَرّاكُ أمكنةٍ إذا لَمْ أرْضَها أوْ يَعْتَلِقْ بَعْضَ النُّفوسِ حِمامُها

أما الشاعر الإسلاميّ فلم تقتصر نظرتُه على الموت فحسب ، بل تعدتها إلى شيء آخر هو ما بعد الموت ، فلقد حذّر الإسلامُ من ذوبان الإنسان في دوامة الحياة دون أن يتنبه لما بعدها من بعث وحساب ، فأصبح خوف الشاعر مما بعد الموت لا من الموت ذاته ، ولعل ذلك وحده هو ما يصلح أساساً لتفسير دوران ذكر الموت في شعر عمر بن أبي ربيعة ، على الرغم من شهرته الناعمة اللاهية ، إذ يكثر من ذكر الحَيْن والحتف ، وأنه سوف يقبر ويهلك ، كما يتمنى قائلا : « يا ليتني متّ » ، ويتمنى أن يفتدي محبوبته بالنقص من عمره ، كما يصطحب السيف ، ويكثر من ذكره .

وهذا هو أبو العلاء المعري (ت سنة ٤٤٩هـ) — رهين المحبسين — نجده شديد الشعور بمأساة الحياة منذ مات والده فهو يقول :

تُحَطِّمُنا الأيّامُ حتّى كأنّنا زُجاجٌ ولكنْ لا يُعادُ لهُ سَبْكُ

وله قصيدته الشهيرة ومطلعها :

غيرُ مُجْدٍ في مِلّتي واعْتِقادي نَوْحُ باكٍ ولا تَرَنُّمُ شادِ

وفيها يكثر ذكر الموت في قالب فكري فلسفي تأملي ، عرضه بنجاح وهو يرثي بعض الفقهاء ، فهو يقول :

صاحِ هَذي قُبورُنا تَمْلأُ الرَّحْبَ فأيْنَ القُبورُ مِنْ عَهْدِ عادِ ؟
خَفِّفِ الوَطْءَ ما أظُنُّ أديمَ الأرْضِ إلا مِنْ هَذِهِ الأجْسادِ

ويقول :

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صارَ لَحْداً مِراراً ضاحِكاً مِنْ تَزاحُمِ الأضْدادِ

ويقول :

إنَّ حُزْناً في ساعَةِ المَوْتِ أضْعا فُ سُرورٍ في ساعَةِ الميلادِ
خُلِقَ النّاسُ لِلبَقاءِ فَضَلَّتْ أُمَّةٌ يَحْسَبونَهـا لِلنَّفادِ
إنَّما يُنْقَلونَ مِنْ دارِ أعْمـا لٍ إلى دارِ شِقْوَةٍ أوْ رَشادِ
ضَجْعَةُ المَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَريحُ الجِسْمُ فيها وَالعَيْشُ مِثْلُ السُّهادِ

فهو ينطلق من فلسفة تشاؤمية ، وإيمان بتفاهة الحياة وضآلة الإنسان وإيمان بالحياة الآخرة.

وقد ظهرت صورةُ الموت كعاصفة تحرم الإنسان من لذّاته ونعمائه ، ومن هنا رأينا في معظم رباعيات الخيام تحذيراً منها وتجسيداً لخطرها الجليل :

لا توجّل فرصةَ اليوم لغدٍ   وا مصابي من غدٍ إنْ أقبلا
ورفاقي هامة تسوي بقاع

ويعتبر النشيد الثاني من الرباعيات نشيد الموت :[٢١٢]

وإذا ساقي المنايا أوجبا   شربة مضت ومرّت عَلْقَما
فاحسِ جَلْداً خمرة الموت الزؤام

أما شاعر اليوم فالموت في نظره نهاية صراع عنيف مرير : صراع بين أطماع البشر وأحقادهم ، صراع بين الإنسان والزمن بمآسيه ومشاكله ، صراع يخلقه تعقُّد الحياة ، واستبداد ضراوتها .

وتلك النهاية تعبِّر عن هزيمة الإنسان أمام كل شيء حتى نفسه ، وتلك في الحقيقة مشكلة كل مثقّف ، فما بالك بالفنان ؟ فلنقرأ أبياتاً لإلياس فرحات تصور الموت كنهاية ، حيث يقول :

إنَّ الخَلائِقَ أنهُرٌ   تَجْري إلى البَحْرِ الوَسيع
يَصِلُ البَطيءُ إلَيْهِ كُ[illegible]   مِثْلَما يَصِلُ السَّريع
فَالشّاةُ تَفْتِكُ بِالكَلا   وَالذِّئْبُ يَفْتِكُ بِالقَطيع
وَالصَّقْرُ يَفْتِكُ بِالقَطا   وَالمَوْتُ يَفْتِكُ بِالجَميع

ولهذا فإنه يؤمن به لأنه فوق كل شبهة ، ولأن قضاءه لا يرد[٢١٣] :

لَمْ أدْرِ كَالموتِ رَبا صادِقاً نفذت   أحكام سُلْطانه في كُلِّ سلطان
لا يَرْتشي بِنُذورِ النّاذِرينَ وَلا   يَبْغي رِضاهُ بِقُدّاسٍ وَقُرْبان
وَكُلُّ رَبٍّ إلى البُرْهانِ مُفْتَقِرٌ   وَالمَوْتُ لَمْ يَفْتَقِرْ يَوْماً لِبُرْهان

ولقد شاع ذكر الموت وذاع لدى الكثيرين ، برز منهم الشرنوبي ، والزهاوي . يقول الأخير :

يا ويلَنا سأموتُ بَعْدَ قَليلٍ   وَأُفارِقُ الدُّنْيا وَكُلَّ جميل

لكن هذه النظرة لا تمثّل نظرة الشعراء المحدثين بوجه عام ، ولعل أصدقَ منها تمثيلاً لنظرة شعر اليوم نظرة القبول لا الرفض ، ونظرة الترحيب لا الامتعاض .

إن شاعراً كبدر شاكر السيّاب يرفع ألويةَ الموت السوداء في جنبات دواوينه : أزهار ذابلة (١٩٤٧) ، وأساطير (١٩٥٠) ، والمومس العمياء (١٩٥٤) ، والأسلحة والأطفال (١٩٥٥) ، وحفّار القبور ، وأنشودة المطر (١٩٦٠) ، والمعبد الغريق (١٩٦٢) ، ومنزل الأقنان (١٩٦٣) ، وشناشيل ابنة الجلبي (١٩٦٤) ، وإقبال (١٩٦٥) ، إلى جانب ما لم يجمع من شعره في ديوان .

ويدير عينيه فيما حوله فيرى : الموت ... الموت ، يختطف الموت زوجته « وفيقة » ، وأخاه « حميدا » ، كما يختطف بودلير ، ثم يخرب جيكور « ديوان شعره ومسقط رأسه ومراح آماله وأغانيه .

وهو يهمس إلى ابنه حين دار حديث حول قيام الساعة سنة ١٩٦٢ على لسان عالم هندي، يقول :

وتجهل أن موتك فيه بعثك
أن للدُّنيا نهايةَ سلم
يفضي إلى أبدٍ من الملكوت

ثم يتجه إلى زوجته في قصيدة « الوصية » (٢١٤) :

لا تحزني إن متّ أي بأس
أن يُحطَّم النّايِ ويبقى لَحنُهُ حتى غدي ؟
لا تبعدي لا تبعدي لا ...

ويتعجل نهاية الصراع العنيف بينه وبين آلامه فيقول (٢١٥) :

يا رَبّ لو جُدت على عَبْدك بالرُّقاد
لعله ينسى من عمره الأمسا

ثم يختتمها بقوله :

يا رب لَوْ جُدْت على عبدك بالرُّقاد

لأنه يذكّره السهر
بأنه أقل من بشر

وفي رثائه لأخيه حميد يقول[٢١٦] :

إذا ما رأى الله رأيّ العيان
وقد سار زحفاً على صدره
فأيّ انسحاق وأيّ انكسار
يشعّان من عينه الضارعة

وقد كتب الشاعر عدّة قصائد في الكويت ، حيث كان يعالج من داء الصّدر ، وكان من عادته ، دائماً ، أن يذيّل كل قصيدة بتاريخ ومكان ميلادها ، وتلك ميزة كبرى يفرح بها رجالُ الأدب ونقّاده ، لأنها تعين الدارسَ على فهم مراحل نمو الشاعر وتطوره ، وتطلعنا على ما خفي من ملابسات وظروف العمل الفني .

لقد ذيّل قصائده بالتاريخ والمكان ، وكان من ذلك القصائد التالية :

ليلة الوداع : صفحة ٦٤٩ ، وذيّلت بالكويت في ١٩٦٤/٨/٢١م ، وفي غابة الظلام : صفحة ٧٠٤ ، وذيّلت بالكويت في ١٩٦٤/٧/٩م ، ورسالة : صفحة ٧٠٧ ، وذيلت بالكويت في ١٩٦٤/٨/٣م ، ونفس وقسبر صفحة ٧١٢ ، وذيلت بالكويت في ١٩٦٤/١١/١٠م ، ثم قصيدة إقبال دليل صفحة ٧١٦ ، ولم تذيل بشيء ، مما جعل مقدّم الديوان الأستاذ ناجي علوش ، الذي أسهم إسهاماً كبيراً في الديوان ، جعله يذهب ، بحق ، إلى أن هذه القصيدة قد تكون آخر ما كتبه الشاعر ، وتضاف إلى ما كتبه بالكويت .

ليلة وداع :

في هذه القصيدة يضيف الشاعر إلى العنوان : « إلى زوجتي الوفية » ، ومن الجلي إذن أن هذه القصيدة تمزج بين الخاص والعام ، فهو ينطلق من مشكلة مرضه المستعصي على العلاج ، إلى مشكلة الفراق الموقوت الذي سينتهي إلى قرار حتمي بينه وبين زوجته . يقول :

أوصدي البابَ فدُنيا لستِ فيها
ليس تستأهلُ من عيْني نظره

سوف تمضين وأبقى .. أي حَسْره ؟
أتمنى لك ألا تعرفيها
آه لو تدرينَ ما معنى ثوائي في سَرير من دَم !
ميت الساقيْن محموم الجبين
تأكل الظلماء عيناي ويحسوها فمي
تائهاً في واحة خلف جدار من سنين
وأنين

* * *

في غد تمضين صفراءَ اليد
لا هوى أو مغنماً نحو العراق
وتحسّين بأسلاك الفراق

إلى أن يقول :

أوصدي الباب غداً تطويك عني طائرة
غير حب سوف يبقى في دمانا

ولست أدري بأي قلم كتب السياب هذه القصيدة الأليمة ، مخاطباً زوجته . ولعله يحس أنها الأخيرة في مجال مخاطبتهما ؛ لأن القصيدة تحمل حرارة عالية ونبضاً صارخاً .

في غابة الظلام :

أما هذه القصيدة فتصوِّر الموت الذي ينتظر الشاعر ، ومن خلال رؤيته يرى قبره وجمجمته ، ويرى العراق حزيناً . يقول :

عَيْناي تحرقان غابةَ الظلام
بجَمْرتيهما اللّتين منهما سَقَر
ويفتح السهر
مغالقَ الغيوب لي فلا أنام

وأسبر الأرضَ إلى قرارها السحيق
ألم في قبورها العظام
فطالعتني – كالسراج في لظى الحريق –
تكشيرةٌ رهيبة رهيبة
تلمحها جمجمتي الكئيبة
سخرية الإله بالأنام

* * *

عيناي من سريري الوحيد
تحدِّقان في المدى البعيد
الليل وحش تطعنانه مع النجوم
بخنجريهما وخنجر السَّحر
الليل خنزير الرَّدَى العنيد
يشق خنجراهما إهابَهُ الغشوم
لألمحَ العراق مرغ القمر
على ترابه البليل ضَوْؤه الحزين

رسالة :

ويبلغ بنا الشاعر أوجَ الفجيعة ، ويستفزّ دموعَنا بقسوة بالغة ، حين يصوِّر لنا رسالة من زوجته إليه ، وهو على فراش موته بالمستشفى الأميريّ بالكويت ، وفيها نرى حبَّه وحب زوجته ، ونرى طفلته (آلاء) ونكاد نسمع صوتها ، ويستحضر الشاعر صورةَ عودته وقرعه الباب (فتفتحين ، وتختفي ظلنا الستر !) .

يقول الشاعر :

رسالة منكِ كاد القلبُ يَلْثمها
لولا الضُّلوعُ التي تثنيه أن يَثِبا
رسالة لم يهب الورد مشتعلاً

فيها ولم يعبق التاريخُ مُلتهبا
لكنها تحمل الطيب الذي سكرت
رُوحي به ليلَ بِتْنا نرقب الشهبا

إلى أن يقول :

ويا حديثك عن « آلاء » يلذعها
بعدي فتسأل عن بابا « أما طابا »
أكاد أسمعها
رغم الخليج المدوّي تحتَ رغوته
أكاد ألثمُ خدّيها وأجمعها
في ساعِدي
كأني أقرع البابا ...

* * *

إن هذه القصائد ، مع غيرها من إنتاج الشاعر ، تمثّل بعضَ أروع ما حفل به ديوانُ الشعر العربي من شعر الفجائع واللوعة . إن الشاعر ينجح نجاحًا واضحًا في تحويل الخاص عنده إلى عام فيه شمولية واضحة ، فكثيرون يمرضون ، وكثيرون يموتون ، وكثيرون لهم حياة زوجية وعائلية وأطفال ، لكن السياب حين يتناول هذه الأمور كأنه يتناول أمرًا فريدًا وحيدًا ، وكأنه ينقلنا إلى مأساته أو بمعنى آخر يحلّنا محله ، ويجرعنا كأسه .

ويقول كمال نشأت في قصيدته الشاعر والموت في ديوان « ماذا يقول الربيع »[٢١٧] :

يا شـاعِـرَ الكَوْنِ المعـانق في الدجنة أدْمُـعَـه
حَوِّمْ على هذا الوجودِ على المجالي الممْتِعَه
فـغـداً سَـتـمْـضي ذَرّةً مِـسْكينةً في الزّوْبَعه

* * *

يا شاعِرَ الشّفَقِ الحزينِ خبا الضّياءُ ولن يئوب

وَمَضى الزّمانُ ومِلْءِ كَفّيْهِ جِراحاتُ الشّعوب
وَغدَوت جُمْجُمَةً وَحَفْنَة تربة وَفراغ كوب

فيتناول الشاعر الموت تناولاً هادئًا ثابتًا ، وكأنه حدَثٌ عادي من أحداث الزمان يستنيم إليه ويرتضيه .

وأكثر من ذلك ، الشاعر الذى يرحّب بالموت ، ويذكر مع استقباله الورد ، والغزال والقبلات ، والاحتفال والعُرْس ، وخصلات الشعر والهزج ، والمعطف القرمزي .. هذا طاغور شاعر الهند يقول مخاطباً مَنِيَّته [٢١٨] :

« حين يذبل الورد في المساء ، ويعود القطيع إلى مراحه ، فإنك تقدمين خلسةً إلى جانبي، وتتحدثين إليَّ حديثا لا أفقه معناه ، أ تأملين أن تغازليني وتكسبي ودي بهمسك المخدِّر المنوِّم ، وقبلاتك الباردة . أواه أيتها المنية ! يا منيتي ترى أ يقام احتفالٌ زاهٍ بعُرْسنا ؟ أ لا تتوطين بخصلات شعرك المصفَّف طوقًا من الورد ؟ أ يوجد من يحمل رايتك أمامك ؟ أ لا يتلظى الليل نهاراً بشعلاتك الحمراء المضيئة أيتها المنية ؟ يا منيتي .. أعدي أمام بابي مَرْكَبتك بجيادها التي تصهل ، فاقدة الصبر . احسري قناعك ثم انظري في خُيَلاء إلى وجهي ، أيتها المنية ، يا منيتي » .

وفي أخرى يقول :

« سنذهب أنا وزوجي الصبية ، الليلة ، لنلعب لعبةَ الموت » ، إلى أن يقول : « إن دفعة الموت ألقت بها في أرجوحة الحياة .. وها نحن أولاء : وجهي قبالة وجهها ، وقلبي أمام قلبها، أنا وزوجي .»

وكتبت نازك الملائكة قصيدةَ الكوليرا ، حيث أفلحت الشاعرة في نقل تجربَة الشعب المصري مع هذا الوباء وتجسيدها [٢١٩] .

وقد بدأت من الأدنى إلى الأعلى ، متدرِّجة متطوِّرة ، فتدعوك « أصغ إلى وقع صدى الإنات » ، وتقول : « في كل مكان روح تصرخ في الظلمات .» وتقول :

عشرة أموات .. عشرونا
لا تُحْص .. أصغ للباكينا

موتى .. موتى ضاع العدَد

موتى .. موتى لم يبق غد

فانتقلت الشاعرة من الأنّات والآهات إلى الموت ، ثم إلى تأثر الناس ، ثم إلى تضاعف أعداد الموتى ، وأخيراً إلى فقدان الثقة في المستقبل .

وهي تصوّر الكوليرا تصويراً مفزعاً مريراً قائلة :

هبط الوادي المرح الوضاء

يصرخ مضطرباً مجنوناً

لا يسمع صوتَ الباكينا

* * *

حتى حفّار القبر ثوى لم يبق نصير

الجامع .. مات مؤذّنه

الميت من سيؤبّنه ؟

ثم تنتقل بالموت إلى صورة عاطفية في قصيدتها : « الخيط المشدود في شجرة السّرْو » ، حيث فوجئ شاب بمصرع حبيبته ، فشرد عقله وبدأ يتعلق بشيء تافه ، وهو الخيط المشدود في شجرة سرو تقوم قرب القبر ، وهي تعمد إلى تجسيد الموت ليسمع ويرى :

ويرنّ الصوت في سمعك : ماتت

إنها ماتت ..

فترى الخيط حبالا من جليد

عقدتها أذرع غابت و وارتها المنون

ولكي تجعل رؤيته قاسية مفزعة تقول :

وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يفنى

إنها ماتت ، صدى يصرخ في النّجم السّحيق

وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق

وهكذا تتعدَّد صورُ تناول الموت لدى الشعراء ما بين الإقبال والنفور ، والدنوّ والبعد ، امتياحاً من معين نفسي لدى الشاعر ، تمتزج فيه عاطفته ورؤاه بمكنون العاطفة والرؤى لدى مجتمعه ومَنْ حوله من الناس ، ليكون الشاعر ، من موقعه الفني ، معبراً عمن حوله .

ومن تأمُّل تلك التجارب الفنية بوجه عام ، نجد أن السمة العامة أن باعث قصائد الموت أو أبياته لدى الشعراء غالبًا ما يكون باعثًا ذاتيا ؛ أي مرتبطاً بظروف شخصية مرَّت بالشاعر كمرض أو ألم ، أو موت حبيب أو قريب عزيز ، أو ضيق وتبرُّم بالحياة ، وهو باعث أشبه ما يكون بمثير فني موقوت ؛ ولهذا قلّ أن نجد في قصائد الموت فلسفة أو موقفاً فكريا يعتمد على وجهة نظر ذات أسباب وقرائن وأدلة ، وذات نتائج محددة ، وإنما هو شيء أشبه بالخواطر والانفعالات . فهذا هو الشاعر محمد العزب يكتب سنة ١٩٦٤ قصيدة « موت أمي » قائلاً :

أمي ماتت ..
وأحدِّق خلفَ عيون الناس فلا أبصر حزنًا
يا قسوةَ عين لا تبكي أحزانَ الناس !
أمي ماتت ..
لكنَّ حمائم جارتنا تمضي عني
مثنى .. مثنى
وأنا أتحسَّس كلمات ذابلة الوجه بلا معنى
ماتت .. متنا !
ويتمتم شيخٌ للجيِّ الإحساس :
أجل .. يرحمها الله !

وهو هنا يأخذ على الناس برود عواطفهم نحو المصابين ، على الرغم مما يظهرونه من باب المشاركة الوجدانية ، وليس هذا تعميقًا فكريا لتأمُّل ظاهرة الموت ، كما نرى لدى الشاعر في القصيدة ذاتها ، إذ يثير تساؤلات حول الموت ، وعن مصير كل إنسان ، وعن خلوده بعد موته.

يقول في المعنى الأول :

ما جدوى أن أحيا أو يحيا الآخر ؟
هذا غدنا .. أن يحملنا محمولون !

ويقول في المعنى الثاني :

المؤمن يحـيـا خلفَ جـبـال الموت هناك

بلا موت ..

وأنا أتساءل :

ولماذا لا نحيـا دنيـانا الحُلوة في هذا البـيـت ؟

وكان من الممكن أن يستثمر الشاعر هاتين الفكرتين الرائعتين ويجلوهما ويعمق مدلولهما، مثل كثير من الشعراء حين تأملوا معنى الموت كالمعري ، لكنه أوجز في خاطرتيه ، وانساق إلى الانفعال الصارخ في قالب احتجاجي ، في لهجة غير مؤمنة قد تغضب رجال الدين ! قائلا :

لو تملك .. قلنا للقابع في أعمق أعماق الجُرْح

جادِلْنا بالحرف ..

وأَسْـقِطْ من يدك سكاكين الذبح

ولسنا نؤاخذه على هذا دينيا - بطبيعة الحال - ولكننا نخاطبه فنيا بأن هذه الصيحة الانفعالية المحتجّة غير مجدية فنيا ولا فكريا ، وخير منها تعميق فكرتيه الرائعتين السابقتين والإفادة من تأثره بأبيات المعري السالفة الذكر .

وما يمكن أن نتجه به من حديث نحو الشاعر العزب قد نتجه به أو بمعظمه لسائر الشعراء الذين تناولوا الموت من خلال نظرة ذاتية ، جعلت شعرهم غنائيا ينقل خواطرهم وانفعالاتهم الثائرة ، لا نظرتهم ورؤياهم الشعرية المتأنية المتكاملة .

أوليات الشعر الجديد
(شعر التفعيلة)

لعل من أكثر مَنْ أعلنوا ريادتهم لهذا اللون من الشعر ، الشاعرة « نازك الملائكة » في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » [٢٢٠] ، إذ رأت أن « البند » أعظم إرهاص بحركة شعر التفعيلة ؛ لأنه يقوم على التفعيلة ، ولأن أشطره غير متساوية ، وقوافيه غير موحدة [٢٢١] ، على ما فيه من أخطاء عروضية ، وعدم اعتراف بعض النقاد به شعراً ؛ ولذا ترى أن شعر التفعيلة ليس حفيداً له .

وهي تشير إلى ما صنعه عبد الكريم الدجيلي في كتابه « البند في الأدب العربي ؛ تاريخه ونصوصه » [٢٢٢] ، ومن هذا اللون ما ينسب للشاعر ابن دريد في القرن الرابع الهجري ، وما ذكره له الباقلاني في « إعجاز القرآن » على أنه نثر ، ومنه قوله – على نحو ما شكلته نازك على هيئة شعر التفعيلة :

رُبَّ أخٍ كنت به مغتبطاً
أشُدُّ كفي بعُرى صحبته
تمسكاً مني بالود ولا
أحسبه يغير العهد ، ولا يحول عنه أبداً
ما حلَّ روحي جسدي

وقد رأت أن قصيدتها « الكوليرا » هي باكورة هذا الشعر الجديد ، وأنها رائدته ؛ إذ كتبتها [٢٢٣] سنة ١٩٤٧ ، ونشرتها [٢٢٤] في الطبعة الأولى من ديوانها « شظايا ورماد » ، الصادر سنة ١٩٤٩ ، مع مقدمة تدعو فيها لهذه الحركة بإسهاب فني ، وقد عرضت نظريتها الفنية في شعر التفعيلة ، ورأت أن الأوزان قد كبّلت الشاعر واضطرته للتكرار والتحجر والجمود ، وقد طبقت ما ترى على صياغتين شعريتين من شعرها ، مرة تقليدية ، وأخرى جديدة ، وبيّنت ميزة فن التفعيلة – من تجنب الزيادة ، والحشو ، وذلك في قولها في شعر

التفعيلة :

يداكَ لِلَمْسِ النجوم

ونسج الغيوم

وقولها في الشكل التقليدي :

يداكَ للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم مِلْءِ السّماء

فزادت : الوضاء ، وملء السماء ، كما رأت في القافية قيداً فنيا [٢٢٥] .

وقبل أن نمضي مع ماقدمته « نازك الملائكة » لإثبات ريادتها الشعر الجديد — نورد نص قصيدتها « الكوليرا » [٢٢٦] .

الكوليرا لنازك الملائكة [٢٢٧]

سكَنَ الليْل

أصْغِ إلى وقع صدى الأنّات

في عمق الظُلمة ، تحت الصَّمت ، على الأمواتْ

صرَخات تعلو تضطرب

حُزْن يتدفّق يلتهب

يتعثّر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غَلَيان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روحٌ تصرخ في الظلماتْ

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزّقه الموتْ

الموت الموتْ الموت

يا حزنَ النيل الصارخ مما فعل الموتْ

طلع الفجر
أصغ إلى وقع خطى الماشينْ
في صمت الفجر ، أصِخْ ، انظر ركبَ الباكين
عشرة أموات ، عشرونا
لا تُحصِ . أصِخ للباكينا
إسمعْ صوت الطفل المسكينْ
موتى موتى ضاع العدَد
موتى موتى لم يبق غد
في كلِّ مكان جسد يندبه محزونْ
لا لحظة إخلاد لا صمت
هذا ما فعلته كفُّ الموت
الموت الموت الموتْ
تشكو البشرية ، تشكو ما يرتكب الموت
الكوليرا
في كهفِ الرُّعب مع الأشلاء
في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواءْ
استيقظَ داءُ الكوليرا
حقداً يتدفّق موتوراً
هبط الوادي المرحَ الوضّاء يصرخ مضطرباً مجنونا
لا يسمع صوت الباكين
في كلِّ مكان خلّف مخلبُه أصداءْ
في كوخ الفلاحة ، في البيتْ
لا شيء سوى صرخات الموتْ
الموت الموتْ

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموتْ
الصمتُ مرير
لا شيء سوى رَجع التّكبير
حتى حفّار القبر لوى لم يبق نصير
الجامع مات مؤذّنه
الميّت من سيؤبّنه
لم يبق سوى نوح وزفيرْ
الطفل بلا أم وأب
يبكي من قلب مُلتهب
وغداً لا شك سيلقفه الداءُ الشرّير
يا شبحَ الهيضة ما أبقيتْ ؟
لا شيء سوى أحزان الموتْ
الموت الموت الموتْ
يا مصرُ شعوري مزّقه ما فعل الموتْ

تذكر الباحثة أيضًا أنها لم تقرأ شيئًا من شعر البند قبل سنة ١٩٥٣م ، وأن الأدباء لم يسمعوا به قبل صدور كتابها سنة ١٩٦٢م ، وتنفي أن يكون « السيّاب » ، الذي تخرج في قسم اللغة الإنجليزية ، قد سمع بالبند سنة ١٩٤٦م .

غير أنها لا تنكر أنها – حسبما تقرر – رأت بعد ذلك قصائد حرة ، كانت قد نشرت المجلات الأدبية منذ سنة ١٩٣٢ ، كما ذكر الدكتور (٢٢٨) أحمد مطلوب قصيدة من ذلك النوع ، هي قصيدة « بعد موتي » لشاعر رَمَزَ لاسمه (ب – ن) ، و وسمها « بالنظم الطليق »، وذلك ببغداد سنة ١٩٢١م – ومنها قوله :

الركوه لجناحيه حفيف مطرب
لغرامي
وهو دائي ودوائي

وهو إكسير شفائي

تقول « نازك الملائكة » :

« والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر .» [٢٢٩] ، وتنفي أن تكون حركةُ الشعر قد بدأت ببغداد سنة ١٩٢١م ، أو مصر – كما تقول – سنة ١٩٣٢م ؛ لأنها ترى أن حركة الشعر تتحقق بأربعة شروط ، هي :

وعي صاحبها باستحداثه وزناً جديداً ، وأن يصحب ذلك دعوة إلى استعماله ، وأن تحدث دعوته صدًى ، ويستجيب لها بعضُ الشعراء ؛ ولهذا ترى أنه لم يتحقق شيء من ذلك قبل سنة ١٩٤٧م ، فيكون كل ما سبق « إرهاصات » [٢٣٠] ، وترى أنها لو لم تبدأها لبدأها السياب ؛ إذ نشرت قصيدتها في مجلة (العروبة) في بيروت ، و وصلت نسختها إلى بغداد في أول كانون الأول سنة ١٩٤٧م ، وفي النصف الثاني منه صدر في بغداد ديوان « أزهار ذابلة » لبدر شاكر السياب ، وفيه قصيدته « هل كان حبا » معلقاً عليها في الحاشية « بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي » [٢٣١] ، ومنها قوله :

هل يكونُ الحبُّ أني
بتُّ عبداً للتمنّي
أم هو الحب اطّراح الأمنيات
والتقاءُ الثغر بالثغر ونسيان الحياة
واختفاء العين في العين انتشاءً
كانثيال عاد يفنّى في هدير
أو كظلٍّ في غدير

ولم تلفت القصيدتان نظر الجمهور ، اللهم إلا تعليق مجلة « العروبة » على قصيدتها ، ومضت سنتان صامتتان دون شعر من هذا اللون ، حتى صدر في آذار سنة ١٩٥٠م ، في بيروت ، الديوان الأول للشاعر العراقي عبد الوهاب البيّاتي ، وعنوانه : « ملائكة وشياطين » ، وفيه قصائد حرّة ، ثم ديوان « المساء الأخير » لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠م ، ثم « أساطير » للسيّاب في أيلول ١٩٥٠م ، ثم قويت الحركة [٢٣٢] .

والحق أن استعراض الباحثة للمحاولات العديدة في هذا المجال يحتاج إلى استكمال ،

سواء منها ما اتصل اتصالاً وثيقاً بحركة شعراء التفعيلة ، أو ما مهّد لها من تحرّر في الرّويّ ، أو تعدّد في الأوزان ، أو ما سمّي بالشعر المرسَل ، آخذين في الاعتبار أنّ من هذا كله يبقى لنا القليل الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بشعر التفعيلة ، وما عداه يكون بمثابة تمهيد للاتجاه التجديدي في الشكل الموسيقيّ فحسب .

وإذا مضينا مع س . موريه في كتابه : « حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث »[٢٢٣] ، وجدنا طائفة من الشعراء أسهموا إسهامات متنوّعة في هذا الشأن ، منهم — بإيجاز شديد — سليمان البستاني (١٨٥٦م — ١٩٢٥م) في ترجمة الإلياذة لهوميروس شعراً خالية من الرويّ ، وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣م — ١٩٣٦م) في الكلم المنظوم سنة ١٩٠٩ ، ودريني خشبة وتحرّره من الرويّ سنة ١٩٤٣م ، وعبد الرحمن شكري ، وأبو حديد ، والسيد توفيق البكري في : « ذات القوافي في صهاريج اللؤلؤ » سنة ١٩٠٦ ، وحسن الظريفي ، ورزق الله حسون (١٨٢٥م — ١٨٨٠م) ، في كتابه (أشعر الشعر) سنة ١٨٦٩م ، وأمين الريحاني سنة ١٩٠٥م ، وإعلان « أحمد زكي أبو شادي » (١٨٩٢ — ١٩٥٥م) ميلاد الشعر الحر في « الشفق الباكي » ، ومجلة أبوللو سنة ١٩٣٣م ، وهو والسحرتي في مجلة — أدبي سنة ١٩٣٦م ، مشيراً إلى شكري ، ومطران ، ومحمد عوض محمد ، بما نشره في الرسالة سنة ١٩٣٣م ، الذي أدان الشعر الحر وردّ عليه أبو حديد وكتب شعراً مرسلاً في الرسالة سنة ١٩٣٣م ، وكتب مسرحيات : مقتل سيدنا عثمان ، وخسرو وشيرين ، وسهراب رستم ، وترجم مسرحية ماكبث لشكسبير ، وقصر ذلك على القصة الشعرية والمسرحية الشعرية ، ثم علي أحمد باكثير في ترجمة « روميو وجولييت » بالرسالة سنة ١٩٤٥م ، وجهود المهجريين ، ومدرسة أبوللو ، وحسين غنام سنة ١٩٤٥ ، فهو يرى وجود خمسة أنماط من الشعر الحر بين سنة ١٩٢٦م وسنة ١٩٤٦م .

الأول يتمثّل في بحور متشابهة صافية أو ممتزجة لدى كل من : أبي شادي ، وخليل شيبوب ، وأبي حديد .

والثاني في مسرحيات البيت ذي الشطرين ، لدى شوقي ، وغيره .

والثالث باختفاء القافية ، وتقسيم البيت إلى شطرين لدى مصطفى عبد اللطيف السحرتي ، وغيره .

والرابع باختفاء القافية لدى محمد منير رمزي .

والخامس بالتزام بحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول ، ونظام للتقفية غير منتظم لدى باكثير وغنام والخشن .

وهكذا نرى في هذا الرصد الموجَز محاولات التجديد في الأوزان ، والتخلُّص من الرويّ ، جمعًا لمحاولات التوشيح ، ومحاولات الاقتصار على التجديد في الرويّ ، ونظام الثنائيات والرباعيات .. إلخ – جمعًا لها في واد واحد ، وربما لا يبقى منها ما يُعدّ أبًا للشعر الجديد (شعر التفعيلة) إلا القليل . ولعل هذا ما جعل المازني (١٨٨٩م – ١٩٤٩م) الذي كتب « محاورة قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه » وسماها الشعر المطلق [٢٣٤] ، لا يشير إلى محاولته تلك ، وهو يقدّم مسرحية علي أحمد باكثير « أخناتون ونفرتيتي » ، المكتوبة بشعر التفعيلة سنة ١٩٣٨م ، وليس هذا من باب تقمته على الشعر ، كما ذكر أحد الباحثين [٢٣٥] ، ولكن السبب الذي لم يجعله يشير إلى محاولته هو أن حركة الشعر الجديد لم تتخذ مكانتها الأدبية بين جمهرة القراء والنقاد ، والشعراء آنذاك ، وأنه لم ير في صنيعه ريادةً أو سبقًا يجدر أن ينوّه به ويشيد .

ومما يجعلنا نذهب إلى أن تلك المحاولات جمعت بين أنماط من التوشيح والتجديد تعدّد تلك المحاولات لدى واحد من أكثرهم نشاطًا ، وهو أحمد زكي أبو شادي الذي كتب بين سنة ١٩٢٧م ، وسنة ١٩٢٩م ما ضمه ديوانه « الشفق الباكي » [٢٣٦] ، وذكر عن قصيدته « الفنان » التي كتبها سنة ١٩٢٦ أنها من الشعر المرسَل المتحرِّر من القافية ، ومن الشعر الحر ، جامعًا بين بحور عدة ، ومنها قوله :

تفتش في لبِّ الوجود معبرًا عن الفكرة العظمى

تترجم أسمى معاني البقاء

وتثبت بالفن سرَّ الحياة

وهي متعدِّدة البحور ، كما هو واضح .

وقد ذكر باكثير في حديثه عن تجربته المسرحية دراسته في قسم اللغة الإنجليزية ، وتحدّي أستاذه الإنجليزي إياه بوجود الشعر المرسَل في الإنجليزية لا العربية ، وسماه الشعر المرسل المنطلِق .

وربما كانت محاولات « علي أحمد باكثير » أكثر هذه المحاولات رسوخًا ؛ إذ ترجم مسرحية « روميو و جولييت » [٢٣٧] سنة ١٩٣٧م ، ثم كتب مسرحية « أخناتون ونفرتيتي » سنة

١٩٣٨م ، وكان قد رأى فيما ترجم صلاحية بحر المتقارب والبحور الصافية لهذا اللون ، ولم يتحمّس أحمد أمين لتجربته [٢٣٨] ، وقد بيّن باكثير منهجه في اعتماد شعر التفعيلة على البحور الصافية ، مفرقًا بين تجربته وتجربة الزهاوي وأبي حديد ، حتى ليذهب إلى ريادته لهذا اللون . وحين أعاد طبع مسرحيته سنة ١٩٦٨م قال إنه سعيد بتقديمها ، لتصبح نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث ؛ إذ كانت التجربة الأم فيما شاع من الشعر الحر أو التفعيلي الذى سماه (المرسل) من القافية ، و (المطلق) ، أي القائم على الجملة التامة ، running blank verse ، مشيراً إلى سبْقه « نازك » و « السياب » ، و « إسعاف النشاشيبي » ، وإلى أن السياب كان يذكر له هذا السبق فيما يهديه من شعره .

وكان باكثير قد نشر أيضًا قصيدة عنوانها : « نموذج من الشعر المرسل الحر » [٢٣٩] ، وهكذا يقف باكثير رائداً لحركة الشعر الجديد ، شعر التفعيلة [٢٤٠] .

وقد نضيف في هذا المجال محاولة « خليل شيبوب » ، في قصيدة « الشراع » المنشورة [٢٤١] سنة ١٩٣٢م ، وسماها أيضاً « الشعر المطلق أو الشعر الحر » ، ومنها قوله :

جلست ذاتَ مساء مرسلاً بصري
إلى هذه الآفاق ، وهي بواسم
وتوقد النار في عظمي وفي فكري
هذا البحر رحيبًا يملأ العين جلالا

كما نشر أخرى في مجلة الرسالة سنة ١٩٤٣م ، عنوانها : « الحديقة الميتة والقصر البالي » ، كما كتب لويس عوض : « بلوتولاند وقصائد أخرى » [٢٤٢] سنة ١٩٤٧م ، وأثار الكتاب آراء حوله معظمها يمثل الإنكار ، كما حمل على نازك في الأهرام إثر ظهور كتابها.

ويرجع محمد صالح الجابري في كتابه : « دراسات في الأدب التونسي الحديث » [٢٤٣] أولى قصائد الشعر الجديد التونسي إلى سنة ١٩٢٧م ، حيث وقع صاحبها بالأحرف الأولى من اسمه (ع . ج) ، بمجلة النديم سنة ١٩٢٧م ، ويرجّح أنه الشاعر التونسي : (العميد الجابري).

وهي قصيدة متعدّدة الأوزان ، وهذا نصها [٢٤٤] :

سامحيني يا حليمة

ارحمي بالله قلبًا في الدجى ذاق العذاب

فبكى حين تبدّى كاسفًا تحتَ التيـــاب

بات لا يلقى بعينين منام

ولئن نمت قدوماً في سقام

يبكي [٢٤٥] طوراً ، ثم طوراً في هيام (كذا)

يبكي جسماً ذاب منه اللحمُ فوق العظام

سامحيني يا حليمة

جسمي المنهوك قد ذاب بحبِّك

ولئن دام فلن يبقى سلام

فهو في حرب لأحبك [٢٤٦] (كذا)

أن أرى فيك جمالا .. وخصالاً عالية

فالأب الإبريز لا يبقى سواه

ومهوراً غالية

فيعض الكفّ إنسان فقير

عائفاً فيك جمالاً

قائلاً ويلاهُ ما هذا السّعير

وتموتين شقية

إذ يريدون هدية

فأنا أغدو شريداً

ينقضي عمري طريداً

فانظري حالي حليمة

وابصري العادات فينا

بعد ظلم الوالدين

لامعًا منها اللُّجين
في ديار العاهرات
في صحاري مقفرات
واغفري ذنبي العظيم
واحكمي ما تحكمين

وبالقصيدة أخطاء في الوزن ، وركاكة في التعبير ، كما أنها ضعيفة فنيا ، وأهم ما فيها إحساس الشاعر بضرورة تجديد البناء الفني للقصيدة ، وبرغم هذا فإنها أفضل بكثير من ذلك النموذج لبيرم التونسي الذى أورده الجابري أيضاً ، فلقد شارك محمود بيرم التونسي الشعراء الشباب ثورتهم الأدبية بقصيدتين ، إحداهما تقليدية والأخرى جديدة ، تناول في التقليدية تصوير حيٍّ شعبي ، هو (باب سويقة) بأسلوب تهكمي ، واستهل قصيدته بقوله :

ألا عِمْ صباحاً أيُّها الطَّلَلُ البالـــي	وجُلِّ البلايا أن يحيِّيك أمثالـــــي
وقفتُ على رغْمي (بباب سويقة)	كما وقف المغرورُ في وسط أوْحالِ

وجعل قصيدته الثانية من (الشعر الجديد) مقابل (الشعر القديم) ، و وقَّع تحتها بشاعر جديد ، في مقابل إمضائه هناك بشاعر قديم [٢٤٧] ، مازجاً أيضاً بين البحور . يقول فيما نشره سنة ١٩٣٣ [٢٤٨] :

من بعد ما أبصرتُه
أيقنتُ أنَّ الكونَ في نفسي أنا
الكون : عيناي اللتان بلاهما
لا أبصر النورَ
أو بَهْجَة الأشجار
في دكنة الغبراء
من فوقها الزرقاء
هل يبصر الأعمى القمر
من خلف أوراق الشجر

كنحر ظبي أغيد من خلف عقد أسود

سمعي :

ولولا مسمعي ما رنّة الوتر الحنون (كذا)

ونقرة الدّفّ المحرِّك للشجون

ولكنتُ أجهل ما المحيطُ الهادر

والعندليب الصافر

أو ضجّة الشلال إذ يتدفّق

أو رنّة الخلخال وهو معلق

ولكانت الدنيا بما تحويه من عرباتها (وترامها)

وأناسها وديوكها

خرساء ، أو هي خافت لي خافت

أو كالشريط الصامت

أنفي ، ولولا الأنف عندي لاستوى الـ

الفجل والريحان

المِسْكُ والدُّخان

اللحم والألبان

ولغشني السمّاك في سوق الخضار ، وباعني الجزار

لحماً مُنْتِناً

الكون في أنفي أنا

وهي قصيدة ضعيفة أيضاً ، وتكاد تلحق بشعره الشعبي ، وبها أخطاء لغوية مثل (بلاهما) ، أي بدونها ، وهي أشد ميلاً إلى طبيعته الشعبية التي عُرف بها بعد ذلك في مصر .

وقد أورد الجابري هذين النموذجين ، وقال :

« ومن المناسب أن لا يغفل مؤرخُ الأدب العربي تثبيت (كذا) هذه المحاولات ، لأنها تدل

دلالة واضحة على الإرادة الجماعية ، التي كانت تخامر أذهانَ شعراء العربية مشرقًا ومغرباً ، وتحفزهم على التجديد .» [٢٤٩]

وهنا دلالة مهمة تعني أن حركةَ التجديد جماعية قد لا تقف عند جهود فرد معين ، مهما ادعاها باحث البيئة ؛ إذ يذهب باحث [٢٥٠] إلى أن محمد حسن العواد الشاعر السعودي كتب من هذا الشعر سنة ١٩١٦م ، وسنة ١٩٢٥م ، قصيدته « خطوة إلى الاتحاد العربي » [٢٥١] ، ومنها قوله :

لقد آنَ أن تستحيلَ المدامعُ يا موطني
إلى بسمات وضاء
وأشياء لم تعلن
كرِهتَ له أن ينِي
وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات
لتنفس روحَ الأمل
أفِقْ واستمع
ثم ألق بها نظرةً للنجوم
تريك أشعة نجم
يضيء بليل بهيم
بدا كالسّما
كبدر يشق الغيوم
يقود مسيرك حتماً

وهي أقرب إلى شعر التفعيلة من محاولاته في قصائده : « مع الورقاء » [٢٥٢] ، التي أرسلها إلى عمر عرب ، فنسج على منوالها [٢٥٣] ، فهذا شيء من التجديد في الرويّ فحسب ، وجريٌ على نظام الموشحات ، وليس له صلة بشعر التفعيلة ، ويتصل به ما نشره العواد في « أماسي وأطلال » [٢٥٤] ، وعمر عرب في « وحي الصحراء » [٢٥٥] .

وتتابع نتاجُ هذه الحركة ، ففي آذار سنة ١٩٥٠م صدر للبياتي : « ملائكة وشياطين »[٢٥٦]

وفيه قصائد حرة ، ثم ديوان « المساء الأخير » لشاذل طاقة في صيف سنة ١٩٥٠م ، ثم « أساطير » للسياب في أيلول ١٩٥٠م ، وفي ١٩٥١م كتب عبد الرحمن الشرقاوي « خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ترومان »[٢٥٧] ، وفي ١٩٥٤م صدر « أباريق مهشّمة » للبياتي ، وفي ١٩٥٦ « قصائد » لنزار قباني ، وفي ١٩٥٧ « الناس في بلادي » لصلاح عبد الصبور ، وفي ١٩٥٩م « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المعطي حجازي ، وفي ١٩٦١م « أنشودة الطريق » لكمال نشأت ، وتتابع الغَيْثُ ، واهتمت الصحفُ والمجلات بنشر هذا الشعر ونقده ، واختلف موقفُ النقاد منه ، وصار له مؤيدون منهم ، وجوَّد أعلامه ، واندسَّ في صفوفه بعضُ الأدعياء الضُّعفاء الذين أساءوا إليه .

والحق أنه لا يتأتى فهم دواعي هذه الحركة ودوافعها بمعزل عن تفهم العلاقة بين إيقاعين : الإيقاع الزمني ، والإيقاع الموسيقي . فالإيقاع الزمني مرتبط بالعصر وإيقاعه ، فقد كان الإيقاع الزمنيُّ في القديم مرتّبطاً بالحداء والناقة ، وكان زمنُ الرحلة وقياس أبعاد البلدان والأماكن يقاس بمسيرة كذا من شهر أو يوم ، أما الآن فالقياس بالساعات والدقائق والثواني ، وحطمت وسائل الانتقال العصرية كلَّ مقياس زمني موروث في مجالي الاتصال والانتقال ، وتجاوزته إلى الأدق دائماً ، فإذا ما ربطنا ذلك بالإيقاع الموسيقي ، وجدنا آلات الموسيقى تتطوَّر وتتنوَّع عن ذي قبل تطوراً هائلاً ، وأثرت في الموسيقى تأثيراً بالغاً ، وبذلك اتخذت الألحان أشكالاً جديدة متطوِّرة ، وسلك الغناءُ مسالكَ جديدة لم يكن له بها سابقُ عهد . ولا سبيلَ لنا إلى المضيِّ في تفصيل القول في هذا ، فله علمه المستقل .

ولعل لهذا صلة بالخلاف الدائر حول تسمية هذا التجديد في الوزن والصياغة ، ولقد مرَّ بنا تسمية نازك « الشعر الحر » واعترضنا عليها ، والحق أن التسمية لا تزال حائرة ، فمِن متحدِّث عن الشعر المنطلق كالنويهي[٢٥٨] ، ومن قائل : شعر التفعيلة كعز الدين الأمين[٢٥٩] ، ومن قائل : الشعر الجديد كمندور[٢٦٠] ، وصلاح عبد الصبور[٢٦١] ، الذي رفض تسمية الحر والمطلق حتى لا توحي كلٌّ منهما بوجود المستعبَد والمقيَّد .

ولا ضيرَ من التسميات المتهكِّمة لدى العقاد ، وعزيز أباظة من شعر منثور ، أو نثر مشعور ، كما قال الأخير في مقدمة « أصداء الحرية » لعبد الله شمس الدين ، فهذه التسمية لما سُمِّي القصيدة النثرية ، وليست لهذا اللون من الشعر .

وقد فرق س . موريه[٢٦٢] بين بحثين : الأول الشعر المرسل في الأدب العربي الحديث[٢٦٣]

blank verse ، والثاني الشعر الحر [٢٦٤] free verse .

والثاني يناظر في الفرنسية : vers irrégulier ، كما أشار إلى الشعر المقطوعي strophic verse ، وإلى الشعر المنثور poetry in prose .

وكان أبو شادي يسمي ما ظهر من محاولات في عصره « الشعر الحر » ، وظهرت آنذاك تسميات تمهيدية ، مثل :

« النظم الحر » ، و « النظم أو الشعر المنطلق » ، و « مجمع البحور » ، و « ملتقى الأوزان »، و « الشعر المرسَل » ، و « الشعر الحر المتنوع الأوزان والقوافي » ؛ ورأى باكثير تجربته في « روميو وجولييت » مزيجاً من المرسل المنطلق والحر [٢٦٥] .

وهذا التعدُّد – في شكله العام – يوحي بفوضى إنْ قبلناها في مهْد التجديد الباكر ، فإنّا لا نقبلها الآن . وقد استقرت الحركة ، وأتت ثمارَها ، ورسخت أسسها ، واتضحت معالمها ، فقد كان المتوقع لدى روّاد التجديد في هذه الحركة أن يتأثروا باللغات الأجنبية في قراءاتهم ، ولعهم ، وبخاصة : الإنجليزية [٢٦٦] ، والفرنسية [٢٦٧] ؛ ومن هنا أتت فوضى التسميات هذه ، وبهذا نخلص إلى تسميتين ، لا ثالث لهما ، وهما [٢٦٨] : « الشعر الجديد » ، أو « شعر التفعيلة » .

وبذلك تتضح الصلة الوثْقى التي تحدثنا عنها ، بين الإيقاع الزمني ، والإيقاع الموسيقي .

على أن هذه المحاولات – على تنوُّعها – تفسح المجال أمام أكثر من رائد من رواد شعر التفعيلة [٢٦٩] ، برغم ما يلاحَظ على ذلك الإنتاج من ضعف ، وسيظل لهم دورٌ ريادي مهما اتسمت المرحلة بالتهيئة والتمهيد ، إذ ستظل قضيةُ الريادة غير متمثلة في نص أدبي ما ، أو صيحة تجديدية معينة ، بل تتمثل أقصى ما تتمثل في تعاقُب المحاولات وتجدُّدها في شكل تيار عام بالوطن العربي ، ويبقى لنازك وجيلها دورٌ فني جليل ، هو تأصيل الظاهرة الفنية ، وتقعيدها ، وتطبيق أصولها . ومما يدعم ذلك أن حركات التجديد في الوزن والرويّ قد انتشرت في بيئات عربية عديدة ، في تونس ، ومصر ، والعراق ، والسعودية . وهذا في مُجْمله يمثِّل دورَ الريادة الفعلية التي ترتفع فوق الانتماء البيئي ، إذ تمثل تياراً تجديديا عاما شاملاً لدى اتجاه مدرسة فنية ، لا اتجاه فرد بذاته .

وآية ذلك أنّا نرى لشعراء التفعيلة صلةً وثقى بشعراء « أبوللو » ، وها نحن نرى صلاح عبد

الصبور يعقد مختارات لعلي محمود طه ، ونرى أحمد عبد المعطي حجازي يجمع مختارات لإبراهيم ناجي ، كما يجمع أخرى لخليل مطران ، كما يجمع أدونيس قصائد للسيّاب .

ويذكر صلاح عبد الصبور أن شاعريه المفضلين هما : علي محمود طه ، وإبراهيم ناجي ، ويؤكد حجازي أن صلاح عبد الصبور متأثر في ديوانيه « الناس في بلادي » ، و « أقول لكم » بناجي [٢٧١] .

كما يذكر حجازي أن عَلاقته بهذا الجيل بدأت منذ أواخر الأربعينيات ، وعمره بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة ، وأنه فتن بمحمود حسن إسماعيل ، وبديوانه « أين المفر ؟» ، ومعه عدد من شعراء جيله من مصر والسودان ، وفتن بعلي محمود طه ، ثم بناجي الذي استلهم حجازي من قصيدته « الغريب » قصيدة « تموز » ، كذلك تأثر الفيتوري في قصيدته « النهر الظمآن » بقصيدة « شكوى الزمن » [٢٧١] لناجي .

فإذا ما حاولنا أن نحدِّد إلى أي مدى بلغ تجديدُ الأبولليين في الموسيقى — أمكن لنا أن نحدِّد إلى أي حد تأثر بهم شعراءُ التفعيلة .

كان بعض [٢٧٢] شعر جماعة أبوللو يتمثَّل في قصائد من الوزن المطَّرد والرويِّ الموحَّد ، وبعضه من القصائد ذات المقاطع مختلفة الرويِّ ، وقد تختلف أوزانُها من مقطع إلى آخر .

وتمثل ذلك في لونين : لون يقتصر على التغيير في الرويِّ كالمزدوج المؤلف من أزواج شطرات ، وكالمربع من مقاطع كل منها من بيتين ، وكالمخمَّس ، والمسمط .

ولون آخر يتجاوز الرويَّ إلى الوزن ، فلا يلتزمون الوحدة فيه ، ولكنهم ينوِّعون البحور في القصيدة الواحدة .

وهم ماضون في ذلك على طريقة الموشحات ، أمَّا ما أضافوه من جديد ، فيتمثَّل في تنويع استخدام التفعيلات ، خروجاً عما وضعه القدماءُ ، من مثل قول أبي شادي في قصيدة « الأمل » :

يا أملْ يا أمــل
يا هدى من عمــل
يا حُلى للبطـــل
يا قوى في الجلل [٢٧٣]

ثم كان استخدامهم الشعر المرسل المتحرِّر من الرويّ [٢٧٤] ، واستعمال أكثر من بحر [٢٧٥] .

وينسبون في سوريا لعلي الناصر تجربة رائدة في ديوانه « الظمأ » ، سنة ١٩٣١ ، وذكر في المقدمة أنه كتبها بين سنه ١٩٢٨ و سنة ١٩٣١م .

وهذه المحاولات ، هي بلا جدال ، من بعض دوافع شعراء التفعلية إلى ما صنعوا ، وتظل لتجربة باكثير منزلة فنية أسبق من غيرها في ظل محاولات جماعية عربية ، تُنسب إلى بيئات متعدِّدة لا بيئةٍ واحدة . وكما ننكر على « نازك الملائكة » انفرادها بالريادة ، ننكر على « أبي حديد » ، وعلى « باكثير » وعلى أية محاولة فردية — تفرُّدها بالريادة ؛ لأنه تبين أن الطموح للتجديد كان همَّ جيل بأكمله في بيئات شتى ، وليس جهد فرد في بيئة معينة .

ديوان الرجز
بين الارتجال الجاهلي وحركة الشعر الحديث

جعلت العرب بحر الرجز في المكان السابع بين البحور المأثورة التي وصل إليها الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ هـ - ١٧٤ هـ) = (٧١٨ - ٧٩١ م) . وهي خمسة عشر بحراً ، هي : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والرمل ، والخفيف ، والمتقارب ، والهزج ، والسريع ، والمنسرح ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتثّ .

وزاد عليها الأخفش (ت سنة ٢٢٥ هـ) ، وهو أبو الحسن سعيد بن مسعدة ، بحراً أسماه المتدارك ، لأنه تدارك به ما فات الخليل ، فصار عددها ستة عشر بحراً .

وقد كان الخليلُ لغويا وإماماً لنحاة البصرة في القياس والتعليل النحوي ، ومن أشهر تلاميذه : سيبويه والأصمعي والنضر بن شميل ، وكان إلى ذلك عارفاً بالموسيقى ، فاستنبط العروض ، وجعله في خمس دوائر ، واستخرج منها بحوره المذكورة .

وقامت نظرته الفنية إلى الدوائر على أساس التشابه بين البحور في مقاطعها ، وقد جعل كل دائرة تتضمن مجموعة من البحور ، مستنداً إلى ما يقرره الرياضيون من أن الدائرة الهندسية تعتبر كل نقطة فيها صالحة لأن تكون بداية ونهاية معاً ، وهكذا الدائرة العروضية تصلح أي نقطة بها أن تكون بداية مقطع لبحر ما .

وقد حصرها في خمس دوائر ، هي كما يلي :

١ - الدائرة المختلفة : وأصلها الطويل ، وتضم معه كلا من المديد والبسيط .

٢ - الدائرة المؤتلفة : وأصلها الوافر ، وتضم معه الكامل .

٣ - الدائرة المجتلبة : وأصلها الهزج ، وتضم معه الرجز ، والرمل .

٤ - الدائرة المشتبهة : وأصلها السريع ، وتضم معه كلا من المنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث .

٥- الدائرة المتفقة : وأصلها المتقارب ، وتضم معه بحرَ المتدارك . وبذلك يصبح استدراك الأخفش لا قيمة له فنيا ، لأن الخليل قد وضع تلك الدائرة التي تضم ذلك البحر ، كما أن من الممكن أن نسمي كل دائرة باسم أول بحر منها .

وحين نريد استخراج بحر من آخر من الدائرة ، فإن ذلك يسمى فكا ويستمر حتى نصل إلى آخر بحر في الدائرة ، وقد علمنا أن كل بحر يتضمن عدة تفعيلات ، وتسمى أيضًا الأجزاء أو الأركان ، أو الأمثلة ، أو الأوزان ، والأفاعيل ، والتفاعيل ، وتجمع حروفها كلمتا « لمعت سيوفنا » في عشرة حروف ، وتتكون التفعيلات من مقاطع هي الأوتاد (جمع وتد) ، وهو إمّا مجموع ، أي يتكون من حركتين فساكن ، ورمزها هكذا : //٥ ، وإمّا مفروق ، أي يتكون من حركة فساكن فحركة ، ورمزها هكذا : /٥/ ، كما تتكون المقاطع من الأسباب جمع سبب ، وهو إمّا خفيف ، أي يتكون من حركة فسكون ، مثل : /٥ ، أو ثقيل ، أي يتكون من حركتين ، ورمزهما هكذا : //

أمثلة :

وتد مجموع مثل : أخي ، مضى ، رمى (//٥) .

وتد مفروق ، مثل : منك ، قال ، جاء (/٥/) .

سبب خفيف ، مثل : لم ، لن ، من (/٥) .

سبب ثقيل مثل : لك ، بك (//) .

وقد يجتمع السببُ الثقيل والسببُ الخفيف فيسمى فاصِلةً صُغْرى ، وقد يجتمع السبب الثقيل والوتد المجموع فيسمى فاصلة كبرى ، وقد جمعوا المقاطع في قولهم : « لَمْ أَرَ على ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً » ، (بتنوين سمكة) .

فإذا بدأنا البحر الأول من الدائرة ، وأردنا أن نقف على البحر الثاني – تجاوزنا المقطع الأول ، وبدأنا بالمقطع الثاني لنحصل على بحر آخر ، وهكذا حتى تنتهي مقاطع الدائرة .

وحيث اتفقنا على الرموز الدالة على كل من الحركة والسكون ، فإننا سنكتب المقاطع بتلك الرموز ، ونتعرف على إحدى الدوائر العروضية التي وضعها الخليل ، ونقف عند الدائرة التي تتضمن بحر (الرجز) ، وهي الدائرة المجتلبة .

من الدوائر العروضية :

الدائرة المجتلبة وأصلها الهزج ، وتضم معه بحري الرجز ، والرمل ، وتتكون الدائرة من المقاطع التالية :

وتد مجموع (مفا //٥)

فسببين خفيفين (عيـ/ ٥ لن /٥)

أما بحر الرجز فتفعيلاته هي مستفعلن (ثلاث مرات) في كل شطر .

أما بحر الرمل فتفعيلاته هي فاعلاتن (ثلاث مرات) في كل شطر .

أما بحر الهزج – وهو أصل الدائرة – فتفعيلاته هي مفاعيلن (ثلاث مرات) في كل شطر.

شرح تفصيلي لطريقة استخلاص بحور الدائرة المجتلبة :

أصل الدائرة بحر الهزج ، وتفعيلاته المكرّرة هي (مفاعيلن) ، وتبدأ بأول مقطع ، وهو الوتد المجموع (مفا //٥) .

وحين نريد استخلاص بحر الرجز نترك ذلك الوتد المجموع ، ونبدأ بما يليه ، وهو السبب الخفيف ، فالسبب الخفيف الذي يليه ، فالوتد المجموع الذي تركناه في أول الأمر ، لنحصل على تفعيلة (مستفعلن /٥/٥//٥) .

وحين نريد استخلاص بحر الرمل نترك أول السببين الخفيفين ، ونبدأ بالثاني لنحصل على تفعيلة (فاعلاتن /٥//٥/٥) التي تتكون من السبب الخفيف الثاني والوتد المجموع والسبب الخفيف الأول .

وهكذا تمضي الدائرة في استخلاص مستمر ، ما دمنا نترك أول مقطع ونبدأ بما يليه من مقاطع .

الهزج : //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ (مفاعيلن)

الرجز : /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ (مستفعلن)

الرمل : /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ (فاعلاتن)

وتوحد تفعيلة الرجز (مستفعلن) في الدوائر العروضية كلها ، ما عدا الدائرة المتفقة ، فهو

في الدائرة المختلفة في تفعيلتين في بحر البسيط ، بل وجدنا من يذهب إلى أن البسيط هو الرجز ، ويرى أن تفعيلة (فاعلن) ما هي إلا (تفعلن) من بحر الرجز أو (تعلن) [٢٧٦] ، وهو في الدائرة المؤتلفة في بحر الكامل إذا أضمرت تفعيلة (متفاعلن) ، وفي تلك الحالة نفرق بين التفعيلتين إذا وجدنا تفعيلة محركة الثاني ، فحينئذ يكون البحر هو الكامل .

كما توجد تفعيلة الرجز في الدائرة المشتبهة ، حيث توجد في بحور السريع ، والمنسرح ، والمقتضب ، والمجتث ، والخفيف . بل قد يحدث لبس لدى بعض المبتدئين بين بحر الرجز وبعض تلك البحور ، وبخاصة بحر السريع ، ولعل هذا ما دعا باحثاً إلى الذهاب إلى أن بحر السريع هو بحر الرجز ، ورأى ما رآه في بحر البسيط ، وهو أن (فاعلن) هي (تفعلن) أو (تفعلان) مأخوذة من تفعيلة (مستفعلن) [٢٧٧] .

ومن وجوه الاتفاق بين بحر الرجز وبعض تلك البحور اتفاق السريع والرجز في مجيئهما مشطورين دون غيرهما من البحور ، واتفاق الرجز مع المنسرح في مجيئهما منهوكين . وهذا – في ظني – ما يؤكد الصلة الفنية بين تلك الدوائر المذكورة ، وما يرد على من لم يجعل الرجز من الشعر ، وقد سبقنا كثيرٌ من الباحثين إلى الذهاب إلى أن كثيراً من أوزان الشعر يمكن إرجاعها إلى بحر الرجز ، مثلما ذهب المستشرق (هارتمان) ، بل قد ذهب (إيفالد [٢٧٨]) إلى إرجاع بحور الشعر جميعاً إلى الرجز ، وهذا ما يؤكد ما أشرنا إليه من اشتداد الصلة الفنية بين تفعيلة (مستفعلن) وبعض الدوائر العروضية أو معظمها .

وقد أدرك الشعراء المحدثون في العصر الحديث ذلك الواقع الفني ، فجاء معظم شعرهم من بحر الرجز ، فتراوحت نسبة الرجز إلى البحور الأخرى في شعر صلاح عبد الصبور بين ٢٥٪ ، و ٣٦٪ ، و ٦١٪ ، ٨٠٪ ، وتصدَّر الرجز – كميا – دواوين عديدة ، وتراوحت نسبة الرجز لدى بدر شاكر السياب بين ٢٥٪ ، و ٢٨٪ ، وعند البياتي بين ٦٠٪ ، و ٧٦٪ [٢٧٩] ، ومثل ذلك نزار وأبو سنة . وكثر استعمال ترخيصات ذلك البحر لدى هؤلاء الشعراء وغيرهم ، وربما أسرف بعضهم في توسُّعه في استعمال هذه الترخيصات العروضية .

وأقدم قصائد الرجز التي بقيت هي قصائد قصار في الحماسة ، وهو قليل عند فحول الشعراء ، فهو قليل عند امرئ القيس ، وينسب منه إلى لبيد بن ربيعة خمس عشرة مقطوعة من مشطور الرجز ، وفي القرن الأول الهجري كتب فيه بعض فحول الشعراء ، وتفاخر العجاج بإحياء شعر الأغلب من الرجز ، بما يعني أنه فن قديم ، ومن الرجز ما قاله الشماخ بن ضرار .

وما يكاد القرن الأول ينتصف حتى يكثر الرجاز ؛ فارتجز الأخطل ، والفرزدق ، والبعيث .

وقد فخر رؤبة برجزه ، فقال :

أنسج نسج الصنع المحبـر كيف تراني أنتحي في الدفتر

على قضيب الذاهبات الشبر لا ينظر النحوي فيها نظري

وكان من الرجاز : دكين من بني فقيم ، وأبو نخيلة الحماني ، وغيرهما ، أما لماذا لم يقدر للرجز أن يبقى كثيراً في ذاكرة الحفاظ ، فقد يرجع هذا للغته البدوية ، ولعدم توفر الإيقاع والسلاسة في رويّه ؛ إذ لا تتحقق فيه صفة الاتفاق المرعية في القصائد الشعرية .

ويستعمل الرجز تاما مثل قول زوجة ترقص بنتها [٢٨٠] :

ما لأبي حَمْزَةَ لا يَأْتِينا يَظَلُّ بِالبَيْتِ الَّذي يَلِينا

غَضْبانَ ألا نَلِدَ البَنِيـنا تَاللهِ ما ذَلِكَ في أَيْدِينا

كما يستعمل مجزوءاً مثل قوله أعرابية ترقص ولدها [٢٨١] :

يا حَبَّذا ريحُ الوَلَد ريح الخزامى في البَلَـد

أ هكَذا كُلُّ وَلَـد أم لم يلد قبلي أحَد ؟

كما يستعمل مشطوراً بحذف شطر ، مثل :

قد شمرت عن ساقها فشدوا

كما يستعمل منهوكا بحذف ثلثي تفعيلاته مثل :

يا لَيْتَني فيها جَذَع

أخبُّ فيها وأضـع

وقد وضح أن تفعيلة الرجز هي :

(مستفعلن) ، وهي تتكون من سببين خفيفين هما :

/٥ ، /٥ و وتد مجموع هو //٥

ويمكن أن يطرأ عليها تغيير لتأخذ صورة من الصور التالية :

متفعلن : بحذف الثاني ، فتكون : ///٥//٥ ، كما قد تكون مستفعل بسكون اللام .

ومستعلن : بحذف الرابع ، فتكون : /٥///٥ ، كما قد تكون مستفعلان .

ومتعلن : بحذفهما (أي الثاني والرابع) ، فتكون : ////٥ .

ونظراً لأن بحر الرجز تتكرر فيه التفعيلة ذاتها على نحو ما ذكرنا ، فإنه يعد من البحور الصافية ، ومنها أيضاً :

المتقارب : فعولن (ثماني مرات) .

الهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن ، في كل شطر .

الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ، في كل شطر .

الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن ، في كل شطر .

الوافر : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن . وتصبح الأخيرة مفاعل أو فعولن في كل شطر .

ومن هنا جاز لنا ألا نقبل رأي من أخرج بحر الرجز من الشعر ، أو أخرج مشطوره ومنهوكه ، كما جاز لنا ألا نقبل رأي من جعل الرجز دون الشعر[٢٨٢] منزلة ، وما روي من ازدراء الجاهليين له . ومتابعة الإسلاميين ومن جاءوا بعدهم للسابقين في ذلك الازدراء ترجع إلى الموضوعات التي كان يختارها الراجز ، وقد كان يقتصر في معظمها على أبيات معدودات ، وكان من عادة الذوق العربي ألا يستسيغ فنيا إلا القصائد ، وبخاصة ما يطول منها ، وكان الرجز قليل الأبيات ، ومن ناحية أخرى اعتبره الذوق شعراً شعبيا لتعدد أغراضه ؛ ومن هنا لم يحفل به الشعراء والرواة ولم يقفوا عنده طويلاً ، حتى ليشبهه المحدثون في عصرنا بالفنون الشعبية كالزجل والمواويل[٢٨٣] ، في حين يشهد الواقع أن اللّغويين احتفلوا بهذا اللون كثيراً ، وأن الشعب أعجب بالرجز والرجاز ، بل أعجب به النبي ﷺ ؛ فقد رُويَ أن العجاج أنشد أبا هريرة أرجوزته التي يقول فيها :

« ساقاً بَخَنْداةً وكَعْباً أدْرَما »

فقال أبو هريرة : كان النبي ﷺ يعجبه نحو هذا الشعر . وأحب العرب الرجز ورأوه فنا أصيلاً . وقال المنتجع بن نبهان لرجل من أشراف العرب : ما علمت ولدك ؟ قال : الفرائض .

قال : علمهم الرجز فإنه يهرت أشداقهم ؛ أي يوسعها ، فتفيدهم في الخطابة .

وقد تعددت أغراض الرجز وتنوّعت ، فكان منه غناء الأطفال :

كريمـة يحبهـا أبوهـا
مليحة العينين عذب فوها
لا تحسن السبَّ وإن سبّوها

ومما قيل أثناء بناء مسجد الرسول ﷺ :

لئن قعدنا والرسولُ يعمل
لذاك منا العمل المضلل

وكان الرسولُ ينقل اللبن مع القوم ، ويقول من رجز ابن رواحة :

هَذي الجمال لا جمال خيبر
هذا أبرّ - ربّنا - وأطهـر

وحين هدم خالد بن الوليد صنم العُزّى ارتجز وهو يهدمها :

يا عُزّ كُفرانَك لا سُبْحانَك
إنّي رأيتُ الله قـد أهانَك

وهذه محاورة شعرية تدنو من شكل المسرح الشعري في شكل قديم ، حين نادى أبو سفيان مهدداً بالحرب قائلا :

(أعلِ هبل) . فأمر الرسول أصحابه أن يجيبوه :

(الله أعلى وأجلّ) . فيرد أبو سفيان : (ألا لنا العُزّى ولا عُزّى لكم) . فيأمر الرسول بأن يجيبوه : (الله مولانا ولا مولى لكم) .

وقد قذف أحدٌ أصحابه بثمرات كان يأكلها وذهب للقتال ، قائلاً :

رَكْضـاً إلى الله بغـيـر زاد
إلى التُّقى وعمـل المعـاد
والصبر في الله على الجهاد

وكلّ زاد عرضة للنّفاد

غير التّقى والبرّ والرّشاد

وقد خرجت نساء ثقيف مكشوفات الرءوس ، ينحن على آلهتهن ، ويعيرن الرجال مرتجزات :

لتبكين دفاع

أسلمها الرضاع

لم يحسنوا المصاع

ومعنى هذا أن الرجز فنٌّ محبوب للشعب ، ومعناه أيضاً أنه محبوب للخاصة . ويؤكد ذلك ما يروى من أن الأصمعي كان يحفظ ستة عشر ألف أرجوزة ، وإن كان لذلك صلة بميله اللّغوي ، وكذلك غيره من اللغويين .

وقد ذهب المستشرق جولدتسيهر إلى أن الرجز نشأ عن السجع بعد أن أخضع للأذن ، ويلتقي هذا مع حقيقة تؤكد شعبية هذا الفن وبقاءه على صورته الشعرية التي نشأ عليها ، على حين تطورت الألوان الشعرية الأخرى وارتقت . وقد أرجع بعض المستشرقين سبب تسمية الرجز عند العرب إلى أنهم شبهوه بصوت الرعد المتتابع ، إذ يهدر الراجز في هجاء خصومه ، وكان الهجاء أبرز أغراضه في الجاهلية . وذهب بعض الباحثين إلى أن الكلمة مشتقة من الرجز الذي يعتري الناقة أو البعير ، وهو ارتعاد الأفخاذ والمؤخرة عند القيام ، وفي ذلك ما يصل بين الرجز والحُداء ، ورغبة العربي في تنشيط الناقة ودعوتها للحركة .

وقد سبق الرجز ألوان الشعر ، وكان الجاهلي يعمد إلى البيت أو البيتين أو الأبيات القلائل إذا خاصم أو شاتم أو نافر ، لكن المخضرمين أطالوها كالأغلب العجلي . وكما ذكر أبو عبيدة معمر بن المثنّى كان العجّاج أول من أطاله وقصده ، ونسب فيه ، وذكر الديار ، واستوقف الركاب ، و وصف الناقة ، وبكى على الشباب ، و وصف الراحلة كما فعلت الشعراء بالقصيد ، فكان في الرجّاز كامرئ القيس في الشعراء [٢٨١] . وفعل مثله رجّاز العصر الأموي ومنهم ابنه رؤبة ، فعنوا به عنايته به ، ونوّعوا أغراضه ، واشتدت المنافسة بينهم وبين غيرهم من الشعراء ، وأخذ جرير والفرزدق وغيرهما يقولون الرجز البدويّ ، وتخصّص البعض في الرجز الذي يصوّر الطبيعة البدوية بين القوم المتحضّرين ، ويخدم اللغة وينوّع الأغراض

الشعرية فيتناول المدح والهجاء ، ولم يعد الرجز فنا شعبيا فحسب ، و وجدنا ذا الرمة يتصل بالحضارة ويصوغ الصور البدوية في شعر ، يعجب أهل الحضر المهتمين بالبادية ويخدم أصحاب اللغة . وظل الرجز فنا قائماً في العصر العباسي ، وقد ساعد على ضياع كثير منه ارتجاله ، وقد كان هذا الارتجال سبباً في تعدُّد أغراض الرجز ، ومنها : الهجاء في الجاهلية وصدر الإسلام ، والحداء وهو قديم ، و وصف مظاهر الطبيعة ، و وصف الحروب ، إلى آخر ما هنالك من موضوعات شعبية .

وكان الرجز مطواعًا لحركة التجديد على مر العصور ، فكان منه المجزوء والمنهوك ، وكانت كثرة ترخيصاته الفنية من زحافات وعلل ، وكان سريع الاستجابة إلى دواعي التجديد حين اتسعت الحضارة الإسلامية في العصر الإسلامي ، ودخل الأسرى ، وكثر الغناء ، وانتشرت الموسيقى فظهرت المجزوءات في الشعر ، و وجدنا كثيراً من ذلك لدى أبي نُواس ومسلم بن الوليد .

وقد حفلت دواوين القبائل — وقد وصلنا منها أشهرها ، وهو ديوان هذيل — بشعر الرجز ، وتضمَّنت مجموعات الشعر العربي ومختاراته فيضًا من هذا اللون من الشعر ، منذ جمع المفضل بن محمد الضبي — رأس علماء الكوفة في عصره ، ورائد هذا اللون الأدبي — ما عرف بالمفضَّليات ، ورواه تلميذه أبو عبد الله بن محمد بن زياد الأعرابي بشرح الأنباري ، ومنذ جمع الأصمعي ، وقدم أبو زيد القرشي جمهرة أشعار العرب ، وقدم أبو تمام حماسته ، وتصدى لشرحها الكثيرون ، وصنع صنعه هذا في الحماسة الصغرى أو الوحشيات ، وتابعه في ذلك كثيرون ، واختاروا مثله ، نذكر منهم البحتري ، والبصري ، والخالديين ، ويضاف إلى ذلك ما قدمه هبة الله بن الشجري في القرن السادس الهجري باسم : مختارات شعراء العرب ، وما عرف باسم منتهى الطلب ، وغير ذلك من مختارات الشعر ومجموعاته في قديم الأدب العربي وحديثه (٢٨٥) .

تجتمع في ذلك كله ذخيرة من أراجيز العرب ، ذلك الشعر الذي تغنى به الراجز الجاهلي ارتجالاً ، حين كان يخرج للحرب أو يتصدى للمبارزة ، أو ينطلق مع غناء ذاتي سهل ، في سليقة شعرية حملها العرب في العصرين الإسلامي والأموي ، وظهرت في الفتوحات ، وإن سلكت مستوى فنيا دون مستوى الجاهليين ، مما جعل كبار الشعراء ينأون عن هذا اللون إلى غيره من المقطعات والقصائد ، وقد عُني به شعراء العصر الأموي ، وذهبوا به مذهب القصائد ،

واتجه الشعر إلى الألفاظ الغريبة والتعبير المغرب ، حتى فتح بذلك باب الزيادة والإقحام في المعجم العربي بإدخال صيغ جديدة مخترعة ، كما أشار إلى ذلك كثير من الباحثين ؛ ومن هنا تحولت الأراجيز من الأبيات المعدودة المرتجلة في مناسبات عارضة ، إلى تناول لموضوعات جديدة ، كالمدح والوصف والهجاء ، وإلى إطالة وعناية وصناعة وجري وراء النادر والحوشي والغريب من الألفاظ ، ثم اتجهت إلى القصائد الوصفية الطويلة ، التي يعرض فيها الشعراء لما كان من خروجهم للصيد ، وإسراعهم إليه ، وإعدادهم أنفسهم له ، وضربهم في الأرض ، ومطاردتهم الصيد .

ويذكر المؤرخون والنقاد أن أول من نحا به منحى القصيدة فأطاله ، هو الشاعر المخضرم : الأغلب بن عمرو بن عبيدة بن حارثة العجلي ، وبعده نبغ شاعران ، أحدهما من قبيلته وهو أبو النجم الفضل بن قدامة العجلي ، الذي أجاد نظم القصائد ، كما يذكر ابن قتيبة والمبرد . وقد اشتهرت له أرجوزة لامية عرفت بأم الرجز ، وقد أشار إليها « بروكلمان » ، وذكر أنها بمجموعة مكتبة إسماعيل صائب أفندي بإستانبول ، وصححها عبد العزيز الميمني في الطرائف الأدبية [٢٨٦] ، وأنها نشرت أيضاً في مجلة المجمع العلمي العربي [٢٨٧] .

أما الثاني الذي جاء بعد الأغلب فهو : العجّاج بن عبد الله بن رؤبة ، وله ديوان مطبوع مشروح ، وله أرجوزة اشتهرت باسم الغراء ، وقيلت في مدح عمر بن عبيد الله بن معمر ، وقد عاصره من الرجاز أبو المرقال الزفيان (عطاء بن أسيد السعدي التميمي) .

وكان رؤبة بعد العجّاج التميمي قد نشأ بالبادية ثم بالبصرة ، ثم بدمشق ، وصحب الجيوش الغازية ، وكان أشعر من أبيه وأغزر رجزاً ، وإن لم يمارسه إلا بعد أن تقدمت به السن وشعر بالحاجة ، وله ديوان مطبوع مشروح . وإذا كان الأصمعي ينسب إليه السرقة الأدبية ، ويعده مع غيره ساقة الشعراء ، أي أواخر الأصلاء منهم ، فإنه لما مات ، قال الخليل بن أحمد: « دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم ..» ، نظراً لما كان يتمتع به من ثراء لُغوي وقدرة فنية ، جعلت شعره موطن الاحتجاج اللُّغوي ، ومن أراجيزه قوله :

وَقاتِمِ الأَعْماقِ خاوي المُخْتَرَقْ مُشْتَبِهِ الأَعْلامِ لَمّاعِ الخفق

وقد بلغ الرجز على يديه مستوًى فنيا جيداً ، حتى صار عملاً قصصيا تعليميا [٢٨٨] في القرن الثاني الهجري ، في يد أصحاب المدرسة اللُّغوية ، أغرى الشعراء ، ونال احترام اللُّغويين ، حتى أطلق على الرجز حِمار الشعر ، ومطية الشعراء ؛ لصلاحيته وسهولته في نظم المعارف

والمعلومات في الفقه والنحو والمنطق ، ومنه « ألفية ابن مالك » .

وكان ابن رؤبة أيضاً – واسمه عقبة – رجازاً ، حتى نصل إلى ساقة الرجاز ، أي آخرهم ، محمد بن ذؤيب الفقيمي العماني .

وقد حفلت كتب النحو بالرجز ، ومثالها كتاب سيبويه ، وكتب اللغة ومثالها كتابا يعقوب ابن السكيت : « إصلاح المنطق » ، و « تهذيب الألفاظ » ، على نحو يكثر فيه الاستشهاد والاحتجاج بأراجيز قد لا تنسب إلى قائل بعينه .

واعتبر النحاة الأراجيز ممثّلة للغة بيئتها ، وممثلة للهجات قبائل بعينها ، دائرة بين : الشذوذ ، أو مخالفة القياس ، أو الضرورة ، أو النُّدرة ، أو التزام لغة قوم أو قبيلة ، كلغة بني الحارث بن كعب ، أو لغة بني الهجيم ، أوْ لغة طيِّئ ، أو لغة هذيل .

ومع هذا الإقبال من جانب النحاة واللغويين على الأراجيز ، كان هناك إقبال على أنواع البحور الأخرى ، وعلى سبيل المثال نجد نسبة الاستشهاد بالرجز في أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك أقل من ١٥ ٪ ، وشيوع الرجز في مرجع كالأغاني تقترب من ٤ ٪ في اثني عشر جزءاً منه ، وفي دواوين الشعر نجد نسبة الرجز في ديواني جرير والمتنبي لا تزيد على ٢ ٪ ، أما ديوان الفرزدق ، وعدد أبياته تسعمائة وسبعة آلاف بيت ، فإن الرجز فيه لا يزيد على ستة وثلاثين بيتاً فحسب .

والملاحظ أن الاستشهاد بالرجز – غالباً – يتجه إلى مغايرة الأصل ومخالفته ، وفي علميه البارزين : العجاج ورؤبة نجد سمات الشخصية الحادة ، القوية ، الجريئة ، فهذا رؤبة يقول عنه صاحب الأغاني : (وقد أخذ عنه وجوه أهل اللغة ، وكانوا يقتدون به ، ويحتجون بشعره ، ويجعلونه إماماً) .

وها هو ذا العجّاج أشعر الناس في نظر يونس ، وأرجوزة العجّاج التي مطلعها :

قد جَبَرَ الدين الإله فجبر

جعلها موقوفة القوافي ، ولو أُطلقت كلها لكانت منصوبة ، وكانت مائتي بيت .

ومن ناحية أخرى نجد سمات البداوة والخشونة فيهما مما يفتح آفاق البحث والتأمل النفسي عندهما ، فقد رُوِيَ أن رؤبة كان يصر على أكل الفأر ويقسم أنه : « أنظف من دواجنكم ودجاجكم اللواتي يأكلن القذر ... إلخ . » كما رُوِيَ أنه كان يصر على تسمية دار الصيارفة

بالبصرة دار الظالمين ، وهذا ما يؤذن بالاعتداد بالسليقة البدوية التي لا تتلاءم مع ما طرأ على الحضر من أساليب التطور .

وهنا نجد مخالفة القياس ، إما ناجمة عن تغيير أحدثه الرواة خدمة للقاعدة النَّحْوية ، وإما راجعة إلى ابتكار واختراع الراجز ، ومما يقوي الاحتمال الأول اختلاف رواية البيت في كتب النحو عنه في كتب اللغة ، فبيت رؤبة : وقاتم الأعماق خاوي المخترق ، يروى شاهداً نحويا في الأشموني وكتب النحو هكذا : المخترقن ، في حين يروى في الأغاني مثلاً بلا نون ، وكذا في أراجيز العرب وغيرها ، على مدى خمسة وثمانين بيتاً ، هي جملة أبيات الأرجوزة . وإذا كانت مخالفة القياس شائعة ، ومثالها قول الراجز :

« لقلت : لبيه لمن يدعوني »

بإضافة لبيه إلى ضمير الغائب ، فإنه إلى جانبها يرد الاستشهاد بلا شذوذ ، أي بالتزام القاعدة ، مثل : فصيروا مثل عَصْف مأكول ، حيث نصبت صيروا مفعولين بلا شذوذ .

ومن ذلك كله أثيرت حول الرجز — الذي سمي ديوان العرب — شبهات ، ورُوِيَ أن الخليل لم يعده شعراً ، ودعا أحد علماء اللغة المحدثين إلى عدم نسبة الشواهد إلى أقوال العرب المأثورة وأشعارهم .

ولم يقتصر أمر الرجز على كتب النحو والفقه واللغة ، بل حفلت به كتب السيرة والتاريخ ، مثل : السيرة النبوية لمحمد بن إسحاق (تهذيب ابن هشام) ، وفيها رجز كثير لثعلبة بن سعد بن ذبيان ، وللغوث بن مر .

أما في مجال الأدب فإن رحلة الرجز مع التاريخ خصبة و واسعة المدى ، نقف على أمهات الأمور فيها فنقول إن أوزان البحور مالت إلى ألوان من التجديد عبر العصور ، لسنا في مجال تفصيلها ، فقد راجت الأوزان القصيرة الخفيفة في شعر العصر العباسي مجاراة لشيوع فن الغناء ، وابتكر بعضها مسلم بن الوليد ، وبرز مسلم الخاسر ، من شعراء القرن الثاني الهجري ، مجدداً في الأوزان ، وقد مدح الهادي بقصيدة كل بيت فيها على وزن (مستفعلن) واحدة ، وهي التفعيلة التي يقوم عليها بحر الرجز ، وقد علق على ذلك السيوطي بقوله : « وهو أول من عمله ، ولم نسمع لمن قبله شعراً على جزء جزء » ، ونقتطف هذا المثال مما قال :

موسى المطر
غيث بكر
كم اعتسر
وكم قدر
ثم انهمر
ألوى المرر
ثم غفر
عدل السير

وهي محاولة جديرة بأن يقف أمامها كل من يتصدى لدراسة محاولة الشعر الحديث التجديدية ، التي عمت اتجاهات الشعر العربي الآن فيما يشبه الثورة الجذرية .

ومن المجددين أيضًا – على ما يذكر « بروكلمان » – رزيق بن زندورد مولى طيفور بن منصور الحِمْيَري خال المهدي ، وقد اشتهر بخروج الكثير من شعره عن العَروض حتى لقب بالعَروضي .

وتذكر دائرة المعارف الإسلامية نشأة ضربين جديدين من الرجز ، دفعًا لملل الناس لكثرة ترديد أبيات رجزية ذات مصراع واحد أو بفعل مؤثرات خارجية ، فوجدت المزدوجات والمخمسات ، واستعمل الازدواج كثيرون منهم : أبو العتاهية في زُهْدياته ، ومنها أرجوزته المسماة ذات الأمثال ، وكان رائد التخميس بشّار بن بُرْد ، ومن أعلامه أبو نُواس الذي استعمله كما استعمل الرجز ذا المصراع الواحد والقافية الواحدة .

كذلك قام أبان اللاحقي بنظم كَليلة ودِمْنة رجزًا ، حتى رآه « يوهان فيك » مطابقًا للمثنوي الفارسي تمام المطابقة [٢٨٩] .

وتلك المحاولات – وغيرها كثير – عبر عصور الأدب المتعاقبة من التجديد والابتكار ، هي التي مهدت الطريق – فيما نظن – إلى حركة التجديد الشعري في الوزن ، المتمثلة في توافر الكثرة الكاثرة من الشعر العربي الحديث في تفعيلة الرجز ؛ استجابةً لمبدأ الثورة العروضية في حركة الشعر الحديث ، المتمثل في التمسك بوحدة التفعيلة ، وتوفر هذه الوحدة دون الالتزام

بكمها ودون التقيد بتوافر هذا الكم الذي ورثناه عن العرب من خلال ما ضبطه وفصله و وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٤ هـ) في صورة أجزاء تتكون منها البحور ، منها أربعة أصول هي : فعولن ، ومفاعيلن ، ومفاعلتن ، وفاع لاتن ، وأربعة فروع هي : فاعلن ، ومتفاعلن ، ومستفعلن ، ومفعولاتن ، على نحو ما هو واضح في الدوائر كما قدمنا .

ويرى البعض أن الأراجيز ذات سمة فنية شعبية – إن صح التعبير – وقد يرون أن الرَّجَز أول ما جرى على لسان الشاعر الجاهلي لسهولة وزنه ، وعدم احتياجه إلى حركات الإعراب نظراً لسكون آخره . وسواء صح ما قاله الأقدمون من توهم هذه الأعاريض ومنها الرجز ، أو ما قاله المحدثون بإرجاع ذلك إلى حُداء الإبل في الصحراء ، الأمر الذي جعل البكري [٢٩٠] يشبه الرجز بالناقة الرجزاء التي تتحرك وتسكن ، ثم تتحرك وتسكن ، وجُرجي زيدان [٢٩١] الذي يشبه توقيع الرجز بمشي الجمل الهُوَيْنا . نقول سواء تابعنا هذه التفسيرات أو شجبناها ، كما صنع الدكتور طه حسين ؛ مُرجِعاً الأعاريض إلى التأثر بالموسيقى التي هي ملازمة للشعر والغناء ، أو قلنا مع الدكتور إبراهيم أنيس [٢٩٢] بسبق بحر الكامل لسائر البحور – فإن الرجز كان أقرب البحور إلى قلم الشاعر وأسرعها إليه وأكثرها وروداً به ، بما يتوافر له من سهولة الارتجال ، فهذا رؤبة يرتجل حين يرى عجوزاً قد كبت :

تَنَحَّ للعجوزِ عن طَرِيقها إذ أقبلتْ رائحَة مِن سُوقِها

وقد جرى الرجز على لسان الرسول ﷺ دون قصد إليه – كما يقرر ابن بري – مثل قوله حين جرحت يده :

ما أنتِ إلا أصبَعٍ دُميَتْ وَفي سَبيلِ اللهِ ما لقيت

وقوله :

أنا النَّبِيُّ لا كَذِب أنا ابنُ عَبْدِ المُطّلِب

ومما يؤكد صفة الشعبية – بما يعني انتشار هذا الشعر – افتخارُ فحول الشعراء في القرون : الثاني ، والثالث ، والرابع ، بحفظ الآلاف منه ، وكان من الوصايا الشهيرة قولهم : رووا أبناءكم الرجز فإنه يُهرِتُ أشداقهم .

ومن هذه الشعبية الاختلاف في نسبة الأراجيز لقائليها ، حيث عدَّه الشعراء مطية لهم وحماراً ، وقام هو بتمثيل لهجات العرب من كشكشة ، وعنعنة ، وعجعجة ، ولغات القبائل

مثل : طَيِّئ ، وهُذَيْل ، وبني الغبر ، وبَني الهُجيم ، وبَني الحارث .

وفي أدبنا الحديث – كما قلنا – يدور الزمن دورته لنجد لهذا البحر سلطانه الأدبي ، ونجد لتفعيلته الغلبة في ديوان الشعر الحديث ، بل في الشعر الشعبي أيضاً ، وكان الرجز أحد البحور ذات التفعيلات الموحدة والمكررة بنصها كالكامل ، والرّمل مثلاً ، ومع هذا فإنه يفوق هذين البحرين دوراناً على لسان الشعراء المحدثين ، وهذه التفعيلة : (مستفعلن) قد تأخذ الصور التالية :

مستفعل ، مُتَفْعِلُن ، مستعلن ، متعلن (نادراً) ، فعولن (وهي غير مقبولة) ، ويأتي البيت تاما ، ومشطوراً ، ومجزوءاً ، ومنهوكاً .

والشعر في عصرنا يقبل على هذا البحر في كثير من تجاربه ، وكما اتخذه اللغويون في القديم أداة طيعة لعرض لهجات القبائل ، واستعمال الضرورة اللغوية ، بل والشذوذ عن القاعدة – اتخذه شعراء العصر الحديث بأوسع صور ترخيصاته ، فتوسعوا في العلل والزحافات فيه .

ومعجم الرجز أكثر مادةً من معجم الشعر ، إذ وسع الرجاز على أنفسهم ، فأفسحوا للغرابة والغموض والشذوذ عن القاعدة النحوية على عكس الشعراء .

وقد ساعد على ذلك ما يمتاز به بحر الرجز من كثرة الزحافات به ، ولهذا استعمل – كما قلنا – في الشعر التعليمي في نظم العلوم والمتون كالألفية كما أشرنا ، وكانت في النحو ، وكالرجبية في الميراث ، والشاطبية في القراءات ، ونظم كَليلة ودِمْنة لأبان بن عبد الحميد اللاحقي . وبعض تلك المؤلفات يلتزم التصريع باتحاد رَوِيِّ العَروض والضرب مثلما وجدنا في الألفية ، ومثل قول الشاعر :

إنَّ الشَّبابَ والفراغَ والجِده مَفْسَدَةٌ للمَرْءِ أيُّ مَفْسَده

وبعضها يجيء موحَّد الرَّويِّ والقافية .

و وجدنا في العصر الحديث أمير الشعراء أحمد شوقي يكتب من الرجز شعراً على لسان الحيوان ، ومنه قصيدة الدَّجاج البلدي والديك الهندي ، وفيها يقول :

بيننا ضعاف من دجاج الريف		تَخطِر في بيتٍ لها ظريف
إذ جاء هنديٌّ كبير العُرف		فقام في الباب مَقامَ الضيف
يقول : حيا الله ذي الوجوها		ولا أراها أبداً مكروها
أتيتكم أنشر فيكم فضلي		يومًا وأقضي بينكم بالعَدْل
وكل ما عندكم حرامٌ		عليَّ إلا الماء والمنسام
فعاود الدجاجَ داءُ الطَّيش		وفتحت للديكِ بابَ العُشِّ

وتقول نازك في قصيدة « يوتوبيا في الجبال » (٢٩٣) :

تفجَّري يا عيون
بالماء .. بالأشعة الذائبة
تفجَّري بالضوء .. بالألوان فوق القرية الشاحبة
في ذلك الوادي المُغشَّى بالدجى والسكون
تفجَّري باللحون
فوق انبساط السَّفْح بين التِّلال
في المُنحَنى حيث تموج الظِّلال
تحت امتداد الغصون
تفجَّري بالجَمال
وشيِّدي يوتوبيا في الجبال
يوتوبيا من شَجرات القِمَم
ومن خَرير المياه
يوتوبيا من نَغَم
نابِضَةً بالحياة
تفجَّري .. سيلي على مُتَحَدِّرات الصخور
حيث يطير الفراش

في نَشوةٍ وارتعاش

تفجَّري حيث تنام الطيور

في جنَّةٍ من عطور

حيث يُغطِّي السَّفحَ غابٌ كثيف

صنَوبَريٌّ الحفيف ... إلخ

الكتابة العَروضية والتقطيع

تفجري / يا عيون

//٥//٥ /٥//٥

بلماء بل / أشمعتذ / ذائبه

/٥/٥//٥ //٥//٥ /٥//٥

تفجري / بضضوء بلـ / ألوانفو / فلقريتشـ / شاحبه

/٥/٥//٥

//٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥

فيذا لكلـ / وادلمغشـ / شابدجا / وسسكون

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥٥

تفجري / بللحون

//٥//٥ /٥//٥٥

فوقنبسا / طسسفحيسـ / نتتلال

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥٥

فلمنحنا / حيثمو / جظلظلال

/٥/٥//٥ /٥///٥ /٥//٥٥

تحتمتدا / دلغصون

/٥/٥//٥ /٥//٥٥

تفجري / بلجمال

٥٥//٥/   ٥//٥//

وشيدي / يوتوبيا / فلجبال

٥٥//٥/   ٥//٥/٥/   ٥//٥//

يوتوبيا / منشجرا / تلقمم

٥//٥/   ٥///٥/   ٥//٥/٥/

ومنخريـ / رلمياه

٥٥//٥/   ٥//٥//

يوتوبيا / متنغم

٥//٥/   ٥//٥/٥/

نابضتن / بلحياه

٥٥//٥/   ٥///٥/

تفجري / سيليعلا / منحدرا / تصصخور

٥٥//٥/   ٥///٥/   ٥//٥/٥/   ٥//٥//

حيثيطيـ / رلفراش

٥٥//٥/   ٥///٥/

فينشوتن / ورتعاش

٥٥//٥/   ٥//٥/٥/

تفجري / حيثنا / معطيور

٥٥//٥/   ٥///٥/   ٥//٥//

فيجننتن / منعطور

٥٥//٥/   ٥//٥/٥/

حيثيخط / طسسفحنا / بنكثيف

٥٥//٥/   ٥//٥/٥/   ٥///٥/

الرجز ومجمع البحور :

والمقصود بمجمع البحور الجمعُ بين عدة بحور في القصيدة الواحدة بحيث لا تقتصر القصيدة على بحر واحد .

وظهر هذا اللون الموسيقي في بعض المسرحيات الشعرية ، وكان أمير الشعراء أحمد شوقي أحد رواد ذلك اللون في مسرحيته « قمبيز » .

وكثر هذا اللون في القصيدة الغنائية ، من ذلك قصيدة « الشراع » لخليل شيبوب ، وقصيدة « ليلة أمس » للدكتور أحمد زكي أبو شادي ، وأشهر هذه القصائد قصيدة « الملك الجائر » ، وقد نشرها الشاعر إيليا أبو ماضي سنة ١٩٢٣ ، وقد سبقه إلى ذلك خليل مطران « نغمة الزهر » وقد نشرها سنة ١٩٠٥ .

ويلحظ الباحث أن للرجز مكانةً في القصائد التي تعددت بحورها ، فهذه قصيدة أبي ماضي السالفة الذكر نجد عدد أبياتها سبعة وسبعين بيتًا منها أربعة وعشرون من الرجز ، وكانت في المقاطع التي تناولت الوصف والحوار ، ومنها قوله (٢٩٤) :

فاحتدم السلطانُ أيَّ احتدام ولاح حب البطش في مقلتيه
وصاح بالجلاد : هاتِ الحسام فأسرع الجلاد يسعى إليه
فقال : دَحْرِجْ رأسَ هذا الغلامِ فرأسُه عِبْءٌ على منكبيْه
اقتلْهُ ، واطْرَحْ جسمه للكلاب ولتذهبِ الرُّوحُ إلى النار
سَمْعًا وطَوْعًا سيدي .. وانتضى عَضْبًا بموج الموت في شفرتيْه

الدوائر العروضية بين
المَنحى الخليليّ وحركةِ الشعر الجديد

قامت أوزان الشعر العربي على نظرية فنية هي الدوائر العَروضية الخمس التي وصفها أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، الذي وُلد أواخر القرن الأول الهجري ، وتُوفِّيَ سنة ١٧٥ هـ تقريبًا .

وقال عنه ابن النديم صاحب « الفهرست » :

« كان غاية في استخراج مسائل النحو ، وتصحيح القياس . وهو أول من استخرج العَروض، وحصن به أشعار العرب ، وكان من الزهاد في الدنيا المنقطعين إلى العلم ، وكان شاعراً مُقِلاً ، وتوفي الخليل بالبصرة .» (٢٩٠)

وقال عنه النضر بن شميل :

« أقام الخليل في خُصٍّ من أخصاص البصرة ، لا يقدر على فلس ، وأصحابه يكسبون بعلمه الأموال .»

وقد كان منشأ الخليل ومرباه وحياته بالبصرة ، وكان تلميذاً لأبي عمرو بن العلاء ، كما كان صديقًا لمواطنه ابن المُقَفَّع ، وقرأ ما ترجمه ، وبخاصة منطق أرسطاليس ، كما قرأ ما ترجمه غيره من علم الإيقاع الموسيقي عند اليونان ، وأتقن هذا العلم حتى اعتمد عليه إسحق المَوْصِلي في وضع كتابه في النغم واللحون .

وكان عقله واسعًا حتى قال فيه ابن المُقَفَّع : إن عقله أكثر من علمه . وقد أتقن علم النغم والإيقاع ونظريات العلوم الرياضية في عصره ، وبخاصة نظريتا المعادلات والتباديل والتوافيق ، واستغلها في وضع العروض ومعجم العين ، ولا نستبعد معرفته المباحثَ الصوتية عند الهنود ، وقد كانت متطورة لديهم .

ويذكرون للخليل كتبًا أخرى إلى كتابه معجم « العين » ، من هذه الكتب : العَروض — كتاب الشواهد — كتاب النقط والشكل — كتاب الإيقاع ؛ وبذلك نراه عارفًا بالموسيقى إلى

جانب علمه اللغوي الواسع . ولمّا ابتكر العَروض اتسعت حلقات العلم [٢٩٦] التي يعقدها . وقد جلس إليه الأصمعي والنضر بن شميل ، وسيبَوَيْهِ ، وإبراهيم العروضي ، والنظام ، ويونس بن حبيب ، وأبو فيد مؤرج السدوس ، والأخفش . وكان أثره بيناً في الكتاب لسيبويه بمنهجه الذي يميل إلى الحصر والقياس والتحليل و وضع القواعد ، كما بدا في معجم العين ، وفي علم العَروض والقافية ، وكان يُفسح صدره لسيبَوَيْهِ ، حتى قال ابن النطاح :

« كنت عند الخليل بن أحمد فأقبل سيبَوَيْهِ ، فقال الخليل : مرحباً بزائر لا يُملُّ ! ، فقال أبو عمرو المخزومي : ما سمعت الخليل يقولها إلا لسيبَوَيْهِ [٢٩٧] .» ويجد القارئ عامة الحكاية في كتاب سيبَوَيْهِ عن الخليل ، وكلما قال « سألته » كان المقصود الخليل ، كما نص السِّيرافي ، وقد برز مع سيبَوَيْهِ من تلامذة الخليل إلى من ذكرنا ، علي بن نصر الجهضمي وغيره .

استخدم الخليل منهجه العلمي فضم كل مجموعة من الأوزان المتجانسة في دائرة تسمى باسم أولها أو باسم خاص بها . وكأنما أراد الخليل بن أحمد بهذا الصنيع أن يقف على ما تنتمي إليه أوزان الشعر العربي من نسب ، وأصول . وأن لكل دائرة من هذه الدوائر الخمس أصلاً نبعت منه جملة من الأوزان ، منها المستعمل على نحو ما ذكر الخليل من البحور الخمسة عشر ، ومنها المهمل الذي أهمله العرب ولم يروه صالحًا لشعرهم وذوقهم ؛ فلم يستعملوه .

وقد ذكر البَيْروني في كتابه « تحقيق ما للهند » [٢٩٨] احتمال تأثر الخليل بن أحمد بموازين الهنود في أشعارهم ؛ فبحث عن مثلها في الشعر العربي حين رأى ما استحدثه الشعراء من أوزان لم تسمع عن العرب [٢٩٩] ، وهاله ما طرأ على الأوزان العربية من زيادة أو نقص نتيجة فساد الطبع ، ورأى – في أواخر القرن الثاني الهجري – آثار اختلاط العرب بالأعاجم ، وما طرأ على اللسان العربي من فساد وضعف في السليقة الشعرية ؛ فعقد العزم على إصلاح ما أفسده الدهر . واعتزل الناس وقضى الساعات المتصلة يوقع بأصابعه [٣٠٠] ويحركها ، وكان على علم بالنغم – كما قدمنا – حتى أخرج علمي (العروض والقافية) كاملين تامين مضبوطين بقواعدهما وأصولهما ومصطلحاتهما ، وظل الأمر منسوباً إليه لا يتخلله من استدراكات اللاحقين إلا ما يندرج في المسائل الفرعية ، حتى استدراك الأخفش لبحر المتدارك لا محل له ، لأنه موجود في دائرة المتفق .

ولعل الحياة من حول الخليل بن أحمد كانت تسعى معه إلى الاهتداء إلى هذا العلم بموسيقى الشعر العربي ، وأعانته أذنه الموسيقية وحسه الراقي ، حتى قيل إنه اهتدى إلى وضع هذا الفن بمعرفة علم الأنغام والإيقاع لتقاربهما ، وقيل إنه مر يومًا بسوق الصفارين فسمع دقدقة مطارقهم على الطَّسوت ، فأداه ذلك إلى تقطيع أبيات الشعر ، وفتح الله عليه بعلم العَروض .

وكانت توجد أسواق البَزازين والصّفّارين والقَصّارين ، والثانية قريبة الشبه بسوق النحاسين بالقاهرة ، والثالثة خاصة بغسل الثياب وصبغها بمطارق من الجلد . وقد استهوت هذه الأصوات الخليل فكان ميلاد (الدوائر العَروضية) .

وهي خمس دوائر : ثلاث منها ، كما يذكر صاحب « المعيار في أوزان الأشعار » [٣٠١] ، بسائط ، وهي البحور الصافية ؛ أي التي تتكرر فيها التفعيلة بعينها مثل :

الهَزَج (مفاعيلن) ، والرَّمَل (فاعلاتن) ، والرجز (مستفعلن) ، والمُتقارب (فعولن) ، والمتدارك (فاعلن) ، والكامل (متفاعلن) ، والوافر (مفاعلتن) .

واثنتان مركبتان ، وهي ما تختلف تفعيلاتها – كما نرى في الطويل (فعولن مفاعيلن) وغيره ، وهي البحور الممتزجة أو المختلطة . وهنا نلاحظ أن فعولن //٥/٥ عكسها فاعلن /٥//٥ ، ومفاعيلن //٥/٥/٥ عكسها مستفعلن /٥/٥//٥ ومفاعلتن //٥///٥عكسها متفاعلن ///٥//٥ ومفعولات /٥/٥/٥٥ عكسها فاع لاتن /٥٥/٥/٥ ، كما نلاحظ أن من التفاعيل ما هو مكون من مقطعين مثل : فعولن وفاعلن وهي خماسية ، ومنها ما هو مكون من أكثر من مقطعين مثل : مفاعيلن ، ومستفعلن ، وفاعلاتن وهي سباعية ، وقد جمعها محمد حسن عواد في هذه الجملة مع مراعاة التنوين : بجانبنا (مفاعلتن) تاجر (فاعلن) رءوف (فعولن) متسامح (متفاعلن) مستخدم (مستفعلن) عاملات (فاعلاتن) مكفوفات (مفعولات) مهازيل (مفاعيلن) . كما أشار إلى ابتكاره رموزًا للتفاعيل لا نوافقه على جدواها [٣٠٢] .

والحق أن نظرية الدوائر العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد دليلٌ على عبقريته الفذة ، وقدرته على الابتكار والتأليف والاستنباط ، تضاف إلى عبقريته الرياضية واللغوية المتجلية في عمله اللغوي معجم « العين » .

وهو في الدوائر العَروضية يعتمد على منهج الإحصاء والاستقراء ، واقفًا على الموروث من

الشعر العربي وتفعيلاته وبحوره ، ويصنفها إلى طوائف ومجموعات وفق نظام دقيق ، ومع الفرز والإهمال والاستعمال وقف على المستعمل والمهمل من البحور ؛ أي ما استعملته العرب وما لم تستعمله ، ثم نظمها في دوائر . وقد أعانته عقليته الرياضية على الوقوف على الوشائج التي تجمع بين بحور كل طائفة أو دائرة ، ذلك أن وزن البحر الطويل - مثلاً - وهو (فعولن ٥/٥//ـ مفاعيلن ٥/٥/٥//) يتفق - في مواضع - مع وزن كل من المديد (فاعلاتن ٥/٥//٥/ فاعلن ٥//٥/) والبسيط (مستفعلن ٥//٥/٥/ فاعلن ٥//٥/) ، إذ يتألف كل منها من أسباب خفيفة ٥/ وأوتاد مجموعة ٥// ، فحاول الخليل أن يستخرج واحداً من الآخر ، فوصل إلى أنه لو رتب في دائرة المختلف أوتاد الطويل وأسبابه على حسب مجيئها في تفاعيله ، ثم إذا تجاوز الوتد الأول في فعولن ٥/٥// ثم أخذ يوالي ربط الأسباب بالأوتاد حتى يصل إلى حيث ابتدأ - كان له بحر المديد حيث ينفك من عند لن ٥/ ، ثم إذا تجاوز مبدأ المديد ، وظل يوالي بين الأوتاد والأسباب كان له وزن مهمل ، ثم إذا بدأ بأول سبب يلي البدء السابق ، واستمر إلى حيث ابتدأ كان له بحر البسيط حيث ينفك من عند عيلن ٥/٥/ ... وهكذا حتى استقامت نظريته في خمس دوائر .

أمّا الفك فهو استخراج بحر من بحر في إحدى الدوائر العَروضية ، بأن تأخذ أصل الدائرة ، فتترك ما في أوله من وتد أو سبب ليكون بحراً ثانياً ، وهكذا ، حتى تصل في الدائرة من حيث بدأت فتصلح كل نقطة فيها أن تكون بداية ونهاية . أما الموضع الذي يبدأ منه أول البحر فهو المفك ، وجملة مفاك الدوائر اثنان وعشرون مفكا ، منها ستة مهملة ، والباقي مستعمل . ويمكن في متابعة ما ترمز إليه التفاعيل من رموز الحركة والسكون تتبُّعُ بحور لكل دائرة في الأشكال المعروفة للدوائر .

ويمكن لمن يشاء أن يسوق أمثلة لبعض البحور بما غُنِّيَ واشتهر على ألسنة المطربين والمطربات ، فهو أكثر شيوعاً ، وأقرب إلى الآذان والقلوب .

وحين ظهرت حركة الشعر الجديد (شعر التفعيلة) لم تستطع أن تُفلت من فلك الدوائر التي وضعها الخليل بن أحمد ، ولن نستعرض هنا تفاصيل محاولات التجديد لدى القدماء في العصر العباسي ، وفي الأندلس ، أو جهود العرب والمستشرقين المعاصرين ، ومناهجهم في التجديد ، وما وجه لمنهج الخليل من نقد .

والحق أن هذه الجهود عادت - في النهاية - لتؤكد سلامة نظرية الخليل بن أحمد في

الدوائر العَروضية ، وإن احتاج الأمر ، في النهاية ، إلى الدعوة إلى إلغاء بعض التفاعيل التي يوجد لها شبيهٌ مثل مستفع لن ، وفاع لاتن ، وإلى حذف التفاعيل المقدرة كتفعيلة فاعلن في المديد ، والدعوة إلى أن نضرب صفحًا عن المصطلحات الواردة في المقاطع ، وعن مصطلحات الزحافات والعلل ، والدعوة إلى نظام المقاطع ومراعاة النبر ، ولا بأس – إذن – من استعانة علم العَروض بالموسيقى ، وبعلم الأصوات ، ولا بأس من محاولات التجديد لدى المستشرقين من مثل : إيفالد Ewald الذي اعتمد على العَروض الإغريقي ، وجويار الذي اعتمد على الموسيقى في كتابه « نظرية جديدة في العَروض العربي » ، وهارتمان الذي اعتمد على الأسس السابقة أيضًا ، ورايت Wright في كتابه A Grammar of the Arabic Language .

وسواء قُدِّر لصوت من هذه الأصوات قدرٌ من النجاح كبير أو ضئيل ، فإن جهود الباحثين العرب المحدثين قد تتابعت – أيضًا – في هذا المضمار ، وكلها تمس الدوائر العروضية في بنائها الموسيقي العروضي ، وقدم اللغوي الدكتور إبراهيم أنيس كتابه « الأصوات اللغوية » ، وبسط الحديث في كتابه « موسيقى الشعر » (٣٠٣) حول المقاطع القصيرة والمتوسطة والطويلة ، كما تناول الدكتور محمد مندور « الشعر العربي » (٣٠٤) في محاضرة ، ثم في كتابه « في الميزان الجديد » (٣٠٥) ، وقدمت نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » ، والدكتور عبد الرحمن السيد « العَروض والقافية دراسة نقدية » ، ومصطفى جمال الدين « الإيقاع في الشعر العربي » حيث بحث الإيقاع وصلته بالوزن الشعري ، وخصائص الأصوات الساكنة واللينة ، واختلاف المقاطع طولاً وقصراً ونبراً وعدم نبر ؛ أي أنه يقيم دراسة على أساس من علم الموسيقى ، وعلم الأصوات ، وعلى أساس نقل العَروض من علم معياري إلى علم وصفي ، وقدم الشيخ جلال الحنفي كتابه « العروض تهذيبه وإعادة تدوينه » ، ومحمد حسن عواد « الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية » ، والدكتور عبد الهادي الفضلي في كتابه « في علم العَروض – نقد وإصلاح » متابعين جهود السابقين ، وقدم الدكتور محمد النويهي « الشعر المتجدد » ، والدكتور علي عشري زايد في بحوثه حول الشعر الجديد .

نقول – استيعابًا لهذه الجهود وغيرها – أفادت حركة الشعر الجديد من الآثار التراثية والمعاصرة على حدٍّ سواء . فما موقف هذه الحركة من الدوائر العَروضية كما وضعها الخليل ابن أحمد في أواخر القرن الثاني الهجري ؟

اكتشفت حركة الشعر الجديد من الدوائر الخمس بالدوائر البسائط ، على ما يسميها

صاحب المعيار ، وهي التي نسميها الصافية ، وهي :

دائرة المجتلب (الهزج والرجز والرمل) ، ودائرة المتفق (المتقارب والمتدارك) ، ودائرة المؤتلف (الوافر والكامل) فقط ، وأهملت المهمل وهو (المتوفر) .

وبذلك أصبح رصيد حركة الشعر الجديد من التفاعيل : الهزج (مفاعيلن) ، والرمل (فاعلاتن) ، والرجز (مستفعلن) ، والمتقارب (فعولن) ، والكامل (متفاعلن) ، والوافر (مفاعلتن) ، والمتدارك (فاعلن) .

وإذا نظرنا إلى البحور حسب رمزها في التفاعيل وجدناها كما يلي :

فعولن : الطويل والمتقارب

مفاعلتن : الوافر

فاعلاتن : المديد والخفيف والرمل

مستفعلن : المنسرح ، والبسيط ، والسريع ، والمجتث ، والرجز

متفاعلن : الكامل

مفاعيلن : المضارع والهزج

مفعولات : المقتضب

فاعلن : المتدارك

وقد قلنا إن الشعر الجديد يستخدم ثلاث دوائر كلها بسائط أو صافية ، ولا يستخدم الدوائر المركبة ، أي المختلطة أو الممتزجة تلك التي تتنوع تفعيلاتها مثل دائرتي :

المختلف (الطويل ، والمديد ، والبسيط) .

والمشتبه (السريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث) ، وبحور هذه الدوائر أقل البحور استعمالاً ، وأكثرها في الاستعمال الخفيف .

وقد حفلت الدائرتان المركبتان بالبحور المهملة أو المولدة أو المحدثة ، في حين قل وجودها في الدوائر الأخرى البسائط أو الصافية .

ونجد أنه لا يوجد إلا بحر واحد مهمل فقط في الدوائر الثلاث البسائط ، يسمى المتوفر ، وهو في دائرة المؤتلف ، وينفك من الكامل .

أمّا الدائرتان الأخريان من هذه الدوائر البسائط فلا يوجد فيها بحر مهمل ، وبذلك يمكن القول إن حركة الشعر الجديد اتفقت مع طبيعة الشعر العربي الأصيل ؛ إذ عمدت إلى الدوائر التي كثر فيها الاستعمال وشاع ، ولم تستعمل الدائرتين اللتين حفلتا بالبحور المهملة من مثل دائرة المختلف التي حوت من المهمل : المستطيل أو الوسيط وهو مقلوب الطويل ، والممتد وهو مقلوب المديد ، ودائرة المشتبه التي حوت مقلوب المجتث وهو المتئد ، ومقلوب المضارع وهو المنسرد ، ومقلوب المضارع في صورة أخرى وهو المطرد ، أي أنه في جملة ما نسمع مَن بحور مهملة منها المتوفر أو المعتمد ، والفريد ، والعميد ، نجد أن الدوائر الثلاث حوت واحداً فقط .

وبعض ما ذكرنا من التفاعيل المستخدمة في الشعر الجديد نجده مزاوجًا لتفعيلة أخرى في الدوائر المركبة ، فهو أصيل في الدوائر البسيطة ثانوي في المركبة ، مثل :

فعولن من المتقارب وتركب مع مفاعيلن في الطويل .

ومفاعيلن من الهزج وتركب مع المضارع .

وفاعلن من المتدارك وتركب مع البسيط . .

ومستفعلن من الرجز وتركب مع كل من البسيط ، والسريع ، والمنسرح ، والمقتضب .
وفاعلاتن من الرمل وتركب مع المديد والخفيف .

ونتصور أن الدوائر الثلاث الصافية آصل في الشعر من الدائرتين الأخريين لأمور منها :

أولاً : أن تفعيلات الدائرتين المركبتين مأخوذة – في جملتها – من الدوائر السابقة .

ثانيًا : أن بعض بحور الدائرتين المركبتين فيهما نظر – كما يقولون – فالمضارع أنكر الأخفش أن يكون وزنًا من كلام العرب ، وقال الزَّجّاج إنه ورد قليلاً حتى إنه لا توجد منه قصيدة لعربي ، وإنما يروى منه البيت والبيتان ، ولم يستشهد به إلا الخليل .

وما قاله الأخفش والزَّجّاج في المضارع قالاه في المقتضب ، وقال أبو العلاء عن البحرين إنهما ليسا من أصل الشعر القديم . مع أن الخليل سجلهما (٣٠٦) .

أمّا المجتث فقد قيل إن مخترعه الوليد بن يزيد (٣٠٧) ، كما أن المضارع والمقتضب

والمجتث لا يستعمل كل منها إلا مجزوءاً أي لا تستعمل تامة ، ويكاد يجمع الباحثون المحدثون على إنكار تفعيلة بحر المضارع فاع لاتن ، وتفعيلة المجتث مستفع لن . أما المنسرح فقد لاحظ فيه حازم القرطاجني اضطراباً وتقلقلاً [٣٠٨] ، ولاحظ الدكتور إبراهيم أنيس عليه اضطراباً وفقدان الانسجام [٣٠٩] .

من هنا نصل إلى أن اتجاه الشعر الجديد إلى الدوائر الثلاث : المختلف ، والمجتلب ، والمتفق هو – في ذاته – مجاراة للطبع العربي الأصيل ، ولا يعد خروجاً على الشعر العربي إلا في الكم فحسب ، أما قضية الكم ، فإذا كانت البحور ما بين مثمنة التفاعيل ومسدستها ، وعندما يحدث أن يكون مجزوءاً أو مشطوراً أو منهوكاً تصبح عدد تفعيلات البيت ستة أو أربعة أو ثلاثة أو اثنتين تبعاً لذلك ، وهكذا نجد تفعيلات الشعر الجديد قد تكون في صورة من الصور العددية السابقة ، كما قد تكون تفعيلة واحدة ، ولقد قال العروضيون إن البيت التام ما استوفى أجزاءه فلا ينقص في أحرف عروضه وضربه ، والوافي ما حدث فيه هذا النقص ، والمجزوء ما حذف آخر جزء من كلا شطريه ، وهو واجب في خمسة هي :

المديد ، والهزج ، والمقتضب ، والمجتث . وممتنع في الطويل ، والسريع ، والمنسرح .

أمّا المشطور فما حذف نصفه ، ويدخل جوازاً في الرجز والسريع . أما المنهوك فهو ما حذف ثلثاه ، ويدخل جوازاً في بحرين : الرجز والمنسرح . وهذا باب من أبواب الشعر الجديد ، إذ قد تتعدد صور تفاعيله ، لتستوعب – في كمها – هذه الصور جميعها ، وبذلك يكون الاختلاف – من ناحية الوزن – أمراً يدعونا إلى أن نفسح المجال للتجربة الشعرية الجديدة .

ويمكن أن نجد في الدراسات الإحصائية ما يعين على تحقيق هذه النتائج العلمية ، وقد قمنا بمثل هذا النوع من الدراسة الإحصائية في شعر كل من عبده بدوي ، ومحمد إبراهيم أبو سنة في كتابنا « ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث » [٣١٠] ، ونجد فيما فصلنا القول فيه عن كل منهما ما يبين أن بحور الدوائر الصافية هي أكثر البحور شيوعاً في الشعر الجديد .

ومن قبل قدم الدكتور رجاء عيد دراسة إحصائية عن بحور الشعر في بعض دواوين الشعر الحديث في كتابه « الشعر والنغم . . دراسة في موسيقى الشعر » [٣١١] ورصد طائفة من البحور في دواوين :

« أحلام الفارس القديم » لصلاح عبد الصبور ، و « تأملات في زمن جريح » للشاعر

نفسه ، و « أزهار وأساطير » ، و « شناشيل ابنة الجلبي » للسيّاب ، و « الموت في الحياة » ، وقصائد عبد الوهاب البيّاتي .

وعنده نجد بحر الرجز يتراوح بين النسب التالية :

٨٠٪ ، و ٣٦٪ ، و ١٢٪ ، و ١٤٪ ، و ٧٦٪ ، و ٦٠٪ ، و ٢٥٪

والمتدارك بين النسب التالية :

١٨٪ ، و ٥٠٪ ، و ٦٪

ويمكن لمن يمضي مع هذه التجربة لدى الدكتور رجاء عيد وغيره ممن يوسعون إطار هذه العملية الإحصائية – أن يقف عند نتائج تؤكد شيوع بحور الدوائر الصافية في الشعر الجديد أكثر من غيرها ، لأننا سنلتقي بالبحرين السابقين ، وبالكامل والمتقارب ، والوافر ، والرمل ، حتى كان ديوان « الموت في الحياة » للبيّاتي رجزاً كله ما عدا بعض المقاطع في القصيدة الأخيرة . وقل استعمال السريع والخفيف والبسيط .

وربما كان هذا أجدى – في نظرنا – من محاولة الدكتور عبد الله الطيب المجذوب في كتابه « المرشد إلى فهمْ أشعار العرب وصناعتها »[٣١٢] حيث رأى التناسب بين أوزان الشعر أو بحوره ومعانيه . وإذا درسنا تراثنا وجدنا أكثر من أربعة أخماس ما أُحصِيَ من الشعر من : الطويل والكامل والوافر والبسيط ، و وجدنا القدماء يعزفون عن المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك .

كما كان ممن عُنوا بالإحصاء في مجال الأوزان من المستشرقين « مرايتاج وجاكوب[٣١٣] ، ومن العرب الدكتور إبراهيم أنيس في « موسيقى الشعر »[٣١٤] .

وهكذا نجد أن جهود الإحصاء تفيد في تأكيد تنبه حركة الشعر الجديد إلى المستعمل من دوائر الخليل في معظم ما أنتجت من أشعار ، ولا يخرج عن ذلك إلا النادر القليل .

كما أننا نجد في البحور الشائعة لدى شعراء الشعر الجديد ما يؤكد ما ذهبنا إليه ، ويتفق معه دعاة المذهب الوصفي ممن نقدوا المنهج الإحصائي الاستقرائي لدى الخليل ، فهم يرون أن الخليل عاش في عصر الفيلسوف الكِنْدي ، وكان تلميذاً له كما نص الأصفهاني في « التنبيه على حدوث التصحيف » ، كما يتفق معه مناداةُ الكثيرين بالاهتمام بالتفعيلة[٣١٥] وحدة

أساسية في بناء بيت الشعر ، كما يستخدم الصرفيون صيغة (ف ع ل) مع حروف الزيادة (سألتمونيها) مع إسقاط الهمزة والهاء واللام لتصبح (لمعت سيوفنا) ، وبذلك لا يرضون بالتفعيلات الفرضية : مستفع لن ، وفاع لاتن ، ولا يرضون بالتفعيلات المقدرة مثل فاعلن الثانية في بحر المديد ، بل يعزفون عن مصطلحات الأوتاد والأسباب والفواصل والزحافات والعلل .

وإذا ما انتقلنا إلى جانب تطبيقي رأينا مصداق ذلك كله ، ها هو ديوان « قصائد مختارة »[٣١٦] لغازي القصيبي بين أيدينا ، وسنلجأ إلى الإحصاء دون أن ندع لميلنا الذاتي من دخل فيما نصل إليه من نتائج هي خاضعة -- في صميمها - لهذا الإحصاء .

عدد قصائد

الديوان	منها في شعر التفعيلة	بحر الرجز	بحر الرمل	بحر المتقارب	بحر الوافر	بحر الكامل
٢٩	١٢	٣	٣	٣	٢	١
	أي بنسبة	٢٥٪ في كل و ٥٠٪ للرجز والرمل من شعر التفعيلة			١/٦ و٢٥٪ لهما معاً	١/١٢

وهنا نجد أن بحري الرجز والرمل من دائرة (المجتلب) ويسبقهما في الدائرة بحر الهزج الذي لم يستعمله الشاعر في شعر التفعيلة في ديوانه هذا ، وإن استعمل بحر الوافر وهو والكامل من دائرة (المؤتلف) . ومن المعروف أنه إذا سكن الخامس من تفعيلة الوافر (مفاعلتن) بتحريك اللام ، وصارت ٥/٥/٥// ساكنة (مفاعلتن) ٥///٥// اشتبهت بتفعيلة الهزج .

أي أننا أمام شاعر حفّل شعره بقدر كبير من دائرة المجتلب في بحرين من بحورها الثلاثة بنسبة ٥٠٪ . يقول من بحر الرجز في قصيدة « القمر ومليكة الفجر » وتفعيلته : مستفعلن :

مُنطرحٌ أنا هنا

في حضْرة الهزيمة

أراقبُ العناكب الدّميمة

تَنسجُ فوق أضلُعي خيوطها

أراقِبُ الصَّباحَ والمساء

يُتابِعانِ الرحلة العقيمة

ويقول من بحر الرمل [٣١٧] في قصيدة « حَزيران الأليم » وتفعيلته فاعلاتن :

ونعلي يا حَزيرانُ الأليم

لمرورِ الفَصْلِ – جذلانَ – على الجُرْحِ القديم

لِضحايانا من الأحياءِ والأموات للنكسة للعرض الغبيِّ المُستَباح

للإذاعات التي تنقذنا كلَّ مَساءٍ وصَباح

لِلشِّعاراتِ التي تَنْبَحُ بالمجد العظيم

للأكاذيبِ الصَّغيرة

والزَّعاماتِ الكبيرة

ولشعبٍ في فلسطين يجوب التيه كالطفل اليتيم

ثم أخذ من دائرة (المتفق) بحر المتقارب [٣١٨] بنسبة ٢٥٪ ، يقول في قصيدة « حبك » وتفعيلته : فعولن :

أسائل : فيمَ أحبك ؟! يقفز ألف جواب

فهذا يقول لأنكِ أحلى النساء

وهذا يقول لأنكِ وَكْري حين تجن العواصف

هذا يقول لأنكِ صوت ضميري المُهدَّد بالصمت

هذا يقول لأنكِ تدرين أني طفل جريح

ثم أخذ من دائرة (المؤتلف) بحريها المستعملين : الوافر وتفعيلته مفاعلتن ، والكامل وتفعيلته متفاعلن ، بنسبة ٢٥٪ فيهما ، ومن المدهش أنه أهمل من هذه الدائرة ما أهمله العرب ولم يستعملوه .

يقول من بحر الوافر [٣١٩] في ختام قصيدة « يا صحراء » :

وعدت إليك يا صحراءُ ألقي جَعْبة التَّسيار
أغازل ليلكِ المنسوجَ من أسراره
وأنْشقُ في صَبا نَجْدٍ
طُيوبَ عَرار
وأحيا فيكِ للأشعار والأقمار

ويقول من بحر الكامل (٣٢٠) في قصيدته الوحيدة في الديوان «الهنود الحُمر»:

كانوا يُحبُّون الطُّبول
ويُزمْجِرون على الخُيول
حتّى إذا جاء المساءُ تَحلّقوا
حولَ الزَّعيم يُدخّنون
ويُثرثِرون
ويَهدّدون الأبيض الملْعون بالموت الزُّؤام
والليلُ يَزأرُ بالطُّبول

وهكذا نجد البحور التي اختارها الشاعر – بلا وَعْي – في شعره الجديد، كلها من الدوائر البسائط أو الصافية كما قلنا من قبل (دوائر: المجتلب، والمتفق، والمؤتلف)، كما أن معظمها من دائرة المجتلب.

في موسيقى الشعر المعاصر
محاولات بين التيسير والتكرير

يمكن القول إن المحاولات التي تمت إثر محاولة الخليل بن أحمد تتردد بين سمتين متناقضتين هما : التيسير والتكرير ، أو الابتكار والاجترار ، وربما قاربت بعض الدراسات بين العَروض والدراسات اللغوية الحديثة ، فأدى ذلك إلى اصطناع كثير من الباحثين مناهجَ تيسيرية ، وفي ذلك كله أمكن لنا أن نقف على جهود تأصيلية أسهمت في فتح باب تيسير هذا العلم ، وإن كان هذا الإسهام قليلاً يرد الكثير منه إلى التكرار أو المبالغة ، كما سنرى .

ونتوقع في حاضر الدراسات العربية ومستقبلها أن يفيد الدارسون من علوم وفنون شتى ، منها :

الموسيقى ، وعلم اللغة الحديث وبخاصة الأصوات ، والحاسب الآلي (الكمبيوتر) ، والإخراج السينمائي ، والإعداد السينمائي (السيناريو) والحوار .

وربما كان تبسيط نظام الدوائر الخمس ، وإعدادُه سينمائيا وتليفزيونيا باستخدام وسائل التعليم ، و (تكنولوجيا) التعليم في الأقسام المتطورة منه بجامعاتنا — ربما كان هذا مفيداً باستخدام الألوان والرسوم لتمييز استخراج بحر من آخر (الفك) ، وهكذا .

قلنا إن هناك محاولات حديثة [٣٢١] بذلت في سبيل التيسير والتطوير ، نذكر منها : ما كتبه [٣٢٢] سليمان البستاني في مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس ، وما ظهر سنة ١٩٤٣ إذ قدم محمد مندور بحثه « الشعر العربي : غناؤه ، إنشاؤه ، وزنه » [٣٢٣] ، رأى فيه أن جهد الخليل فيما قدم من نتائج في العَروض العربي لا يبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية ، ولا يقفنا على سر حصرها على ذلك النحو . ويتساءل :

« ما هي العناصر التي تكون الوزن ، وهل يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى ، فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة ؟» [٣٢٤] .

ويأخذ على العَروض تجاهُلَه نظامَ المقاطع نظراً لعدم معرفة العرب نظام الشعر اليوناني ،

ويشير إلى دراسات المستشرقين حول المقاطع . وهو رأي يقوم على إلمام ببحور الشعر في غير اللغة العربية كما هو في اللغة العربية ، كما أن بحثه هذا – وهو في وقت متقدم نسبيا – كان عاما ، ولا ينصرف – بالدرجة الأولى – إلى وضع منهج مقترح أو تقديم نقد علمي مؤصل لنظرية الخليل بن أحمد (١٠٠ هـ – ١٧٥ هـ) في الدوائر العَروضية ومدى تطبيقها على الشعر العربي المعاصر ، في محاولة لتعبيد الطريق أمام شعرائنا المحدثين .

وفي سنة ١٩٤٨ رأى إبراهيم أنيس [٣٢٥] تقديم منهج لتيسير الأوزان ، كما قدم مشروعاً لذلك مرتبطاً باهتمامه الرائد في علم اللغة الحديث ، مستعيناً بنتائج هذا العلم وبخبرته بالشعر العربي وأصواته ومقاطعه ومواضع النبر فيه ، ومستعيناً بالتحليل والإحصاء .

وقد عاب على علم العَروض التقليدي إسرافه في المصطلحات إسرافاً منفّراً في مباحِثَ من جميل هو الشعر ، ناقداً الأساسَ الصوتي للتفاعيل ، مفضلاً نظامَ المقطع ، وهو وحدة صوتية تشترك في جميع اللغات ، ويعرض له علم الأصوات phonetics ، ذاهبًا إلى أن التفاعيل وضعت على غير أساس علمي [٣٢٦] .

وقد قدم إحصائيات للبحور [٣٢٧] ، وقدم منهجاً لتيسير الأوزان [٣٢٨] ، ومشروعاً [٣٢٩] ، ونسبة شيوع البحور [٣٣٠] ، ثم ذهب إلى اختصار عدد البحور في نظرية يشرحها ، تقتضي إلغاء كل من : المضارع والمقتضب والمتدارك ، وتداخل بعض البحور المتشابهة مثل الكامل والرجز [٣٣١] ، ونتفق معه في هذا مستأنسين بواقع الاستخدام الشعري للأوزان وتشابه هذه البحور مع غيرها .

وربما رأى بعضهم أن أنيساً لم يقدم جديداً في هذا المضمار ، وأنه – كغيره – مضى في أثر المستشرقين . ولكنا نرى أن هذا العالم اللغوي قد مزج بين علم اللغة والعروض ، وفتح الباب أمام خطوة مهمة في التيسير متصلة بواقع الشعر العربي المعاصر ، وما يعانيه الشعراء وبخاصة من هم على أول الطريق .

وفي سنة ١٩٥٥ قدم عبد الله الطيب المجذوب « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها » [٣٣٢] ، ونقد إهمال العرب لأوزان عديدة ، وتشددهم في الرفض ، وإن رأى أن الزمن ليس زمن تجديد في الأوزان . ولم يُعْنَ بقضية تطوير الدرس العَروضي عناية ملحوظة ، وما نرى في بحثه إسهاماً حقيقيا في قضية التيسير .

وفي سنة ١٩٥٧ قدم بدر الديب ديوان « الناس في بلادي » لصلاح عبد الصبور ، مناقشاً

تطورّ الأشكال الشعرية وضرورة استجابتها لتطور الحياة .

وفي سنة ١٩٥٩ قدم عبد الكريم الدجيلي من العراق « البند في الأدب العربي ، تاريخه وأصوله » . وفي سنة ١٩٦٠ كتب نقولا يوسف مقدمة ديوان عبد الرحمن شكري ، مشيراً إلى دور شكري في تطوير الأوزان والقوافي .

وهي محاولات عامة عابرة لا تتقدم خطوة في مجال التيسير الحق .

وفي سنة ١٩٦٢ أصدرت نازك الملائكة كتابها « قضايا الشعر المعاصر »(٣٣٣) بدافع الوصول إلى قواعد الشعر الحر (الجديد) باعتباره حركة ، وباعتباره العَروضي ، وباعتبار أثره (٣٣٤) ، وجل اهتمامها منصب على الشعر الجديد ، لا إلى العروض العربي بوجه عام ، ولهذا تعد مُشرِّعةً في مجال الشعر الجديد ، ومؤصلة له .

وقد أحدث هذا الكتاب صدًى بعيداً في حياتنا الأدبية عقب صدوره ، وناقش آراءها كثير من الباحثين (٣٣٥) ولعل هذا الكتاب أعلى الأصوات الصادرة في هذا المجال في العالم العربي بروح التأصيل فيه من ناحية ، وبما أثاره من قضايا من ناحية ثانية .

وفي سنة ١٩٦٤ قدم محمد النويهي كتابه « قضية الشعر الجديد » مطبقًا فكرتين نادى بهما « إليوت » ، أولاهما : عدم ابتعاد موسيقى الشعر عن لغة الحياة اليومية ، وثانيهما : ضرورة تحطيم الأشكال وإعادة صُنْعِها من جديد ، مؤمناً — كنازك الملائكة — بتطور الأشكال الشعرية ، وهو يرى أن النبر قاعدة شعر المستقبل .

وفي سنة ١٩٦٦ قدم الدكتور عز الدين إسماعيل كتابه « الشعر المعاصر — قضاياه وظواهره النفسية والمعنوية » مناقشاً كثيراً مما يتصل بالشعر الجديد وقضاياه .

ومما اتصل بالشعر الجديد كتاب : عز الدين الأمين ، وسعد دعبيس ، وفيهما نرى الاهتمام بالشعر الجديد كما كان الحال عند نازك ، والنويهي ، وإسماعيل .

وفي سنة ١٩٦٨ رأى شكري عياد (٣٣٦) أن نعيد النظر في علم العَروض لندرسه على أساس من علمي الموسيقى والأصوات ، لننتقل بالدرس العَروضي من « المعيارية » إلى الوصفية ، بدراسة خصائص الأصوات والمقاطع وطبيعة النبر في لغتنا ، والإيقاع وصلته بالوزن الشعري وفق الأساس الموسيقي مع ما بينهما من فروق إيقاعية .

والنتيجة الطبيعية لنظريته تلك أن يوجد مدخلان لدراسة العَروض هما : المدخل اللغوي والمدخل الموسيقي .

في المدخل الأول نرى العَروض شكلا لغويا يعتمد على خصائص الأصوات بالمقاطع اللغوية ، مؤيداً الاتجاهات السابقة لدى المستشرقين ، وهي الاهتمام بالمقاطع . وهو ينفي نظرية الاعتماد على النبر في عَروضنا لأن لغتنا كمية لا نبرية ، وإن لم تخل من النبر – كما يقرر – إذ تتأثر موسيقى الشعر العربي بالتنغيم أو تغير درجات الصوت .

أما المدخل الثاني ، فهو المدخل الموسيقي حيث صلة الإيقاع بالوزن الشعري ، مع الاسترشاد بالموازين الموسيقية . والصلة بين الإيقاع والوزن صلة عموم وخصوص ، فالوزن الشعرى أخص من الإيقاع الشعري ، والوزن قسم من الإيقاع ، أي أن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه .

ويقوم الإيقاع الشعري على دعامتين من الكم والنبر ويخضع لخصائص لغته ، ويرجع الأوزان إلى اختلاف النسب العددية للأصوات ، واختلاف مواضع النبر .

ويرى شكري عياد استعمال تفاعيل الخليل وإن لم تبن عن الإيقاع ، كما يرى أنه لكي ننقض الزحافات والعلل المستقرأة من الشعر العربي – علينا أن نقوم باستقراء مماثل . لذا يرى أنه في إطار قواعد العَروض الخليلي يمكن أن نهتم بالإيقاع لتقديم قوانين كلية لموسيقى الشعر العربي .

وهكذا نرى في هذا البحث وفي غيره من البحوث السابقة ، أن محاولة التجديد أو التيسير نابعة من نظرية الخليل ، ولا يتأتى لها أن تقوم على أنقاضها كما يتراءى لبعض الدراسات المتعجلة ، إذ قام في هذه النظرية بناء علمي لنظرية عروضية مكتملة قل أن تتحقق – بهذا النظام الدقيق – في لغة من اللغات .

وفي سنة ١٩٧١ قدم التونسي نور الدين صمود [٣٣٧] كتابه « العروض المختصر » بعد كتابه السابق « تبسيط العَروض » متجهًا إلى فكرة المقطع القصير والطويل والاعتماد على الرموز لا الكتابة العروضية ، حتى ليكتب التنوين تنوينًا لا حرفًا ونونًا ، والتضعيف تضعيفًا لا حرفين . ويرى صمود في وجود فاصلة كبرى افتراضًا لا طائل تحته . كما يرى تحويل التفعيلة التي يحدث بها زحاف إلى شبيهتها المستعملة ، مثل (مستفعلن) بحذف السين التي

تحول إلى (مفاعلن) ، وبحذف الفاء تحول إلى (مفتعلن) .. إلخ .

ولا جديد في هذا الكتاب ، إذ يمضي فيما مضى فيه سابقوه ، سواء فيما نقبله أو ما لا نقبله ، وقد يضاف إلى جهده هذا جهدُه في بحثه « القافية : أ هي وسيلة تجميل أم وسيلة تكبيل ؟» [٣٣٨] .

وفي سنة ١٩٧١ أيضًا قدم محمد طارق الكاتب [٣٣٩] كتابه « موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية » واضعًا جداول موازين الشعر العربي وبحوره ، بتحويل التفاعيل الخليلية إلى أرقام ثنائية ، تحقيقًا لتيسير معرفة وزن البيت وبحره ونوعه ، بتحويل الحروف المتحركة والساكنة إلى أرقام ثنائية .

ورأى ارتباط موازين الشعر العربي بالرياضيات نظرًا لقيامه على التفعيلات بتوالي المتحرك والساكن ، في حين يوجد في الرياضيات ما يعرف بالأرقام الثنائية التي يمكن عن طريقها تمثيل أي عدد بالرقمين (صفر) ، و (واحد) ، فتمثل الحرف المتحرك بالصفر والساكن بالواحد .

كما يستعين بالحاسب الآلي باستخدام الجداول المحتوية على أرقام تدل على الموازين ، مما يفتح المجال أمام الحاسبات (الإلكترونية) لتدقيق الوزن وفق جداول .

وعيب هذا الاتجاه – فيما نرى – التحولُ بهذا العلم الذي وضع لخدمة أجمل الفنون القولية إلى أرقام ورموز جامدة ، وتحويل جهد الذهن العربي من رموز إلى رموز بديلة دون مبرر. أمّا استخدام الحاسب الآلي فلا بأس في الاستعانة به في إحصائيات الدراسة والتحليل وبخاصة ما يتصل بظواهر الزحافات والعلل ، وحروف القافية واتصالها بحركة الرّويّ كظاهرة الردف بالواو والياء وصلتها بالرّويّ المضموم أو المكسور اطّرادًا وعكسًا .

ثم قدم عبد الهادي الفضلي (في علم العروض – نقد واقتراح) آخذًا على الخليل بن أحمد الفراهيدي طريقته المنطقية التي اتبعها – أيضًا – في كتابه « العين » ؛ بالإحصاء وفرز المهمل وتركه والاعتماد على الاستنتاج العقلي ، وتصنيف التفصيلات إلى مجموعات أنتجت لنا ما سماه (الدوائر) الخمس التي ضمت كل منها بحورًا تجمعها رابطة .

وقد رأى عبد الهادي الفضلي أن الطريقة المنطقية مجالها القضايا الفكرية ونحوها ، أما قضايا اللغة فيناسبها جمع المادة واستخلاص النتائج ، وقد كان عصر الخليل عصر الفلسفة

والمنطق والجدل فأثر ذلك في صوغ نظريته ؛ لذا يلجأ الباحث إلى المنهج الوصفي ، ويرى أن تتجه إلى التفعيلة وأقسامها وأحكامها [٣٤٠] ، ويستنتج أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي :

١- تفعيلات فرضية لا مبرر لوجودها وهي (مستفع لن) في الخفيف والمجتث ، (وفاع لاتن) في المضارع ، و (مفعولات) في المنسرح ، لأنها بالطي تحول إلى (مفتعلن) وفي السريع لأنها تحول بالكسف إلى (فاعلن) لذا يرى حذف هاتين التفعيلتين والاستعاضة عنهما (بمفتعلن) في المنسرح ، و (فاعلن) في السريع .

٢- تفعيلات مقدرة ، لا مبرر لوجودها ، مثل : (فاعلن) الثانية في بحر المديد .

٣- القسم الثالث هو التفعيلات الواقعية ، وهي ما ينبغي إبقاؤه .

ثم يذهب إلى أنه ما دمنا قد رأينا أن الأسباب والأوتاد والفواصل تقوم على المتحرك والساكن ، فإن علينا ألا نثقل الدرس العَروضيَّ بالمصطلحات ، بل نكتفي بالنظر إلى قيام التفعيلة على أساس الحركة والسكون دون الاعتماد على المصطلحات ، ثم نقسم التفعيلات إلى ثابتة لا يلحقها تغيير ، ومتغيرة . والخلاصة أنه يرى [٣٤١] :

إلغاء نظام الأوتاد والأسباب والفواصل ، والاستعاضة عنه بنظام الحركة والسكون ، وإلغاء مصطلحات صفات البحور ، وإلغاء مصطلحات العلل جميعها ، والزحافات ، والاستعاضة عنها بضبط التفاعيل بهيئاتها التطبيقية ، وإلغاء مبدأ التأصيل والفريع في التفاعيل إلى ثابتة ، وهي الأعاريض والضروب والمزحوفات بالزحافات الملتزمة في الحشو ، ومتغيرة ، وهي تفعيلات الحشو المزحوفة بالزحافات غير الملتزمة ، كما يرى حصر المصطلحات والزحافات بالمتغيرات التطبيقية والاحتفاظ لها بأسمائها ، وهي : الإضمار والعصب والخبن والطي والكف ، مع ذكر مواضعها .

وربما اتفق الباحث – ونتفق معه – مع المنادين بالتبسيط ، وعدم إرهاق هذا العلم بالمصطلحات والتقسيمات .

وفي سنة ١٩٧٤ قدم كمال أبو ديب « في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمه في علم الإيقاع المقارن » [٣٤٢] ، محاولا الاعتماد على النبر في تكوين الإيقاع ، وعلى العلاقة بين النبرين اللُّغوي والشعري ، والنبر البنيوي ، وأن الإيقاع الكليَّ للشعر العربي من تفاعل أنواع النبر الثلاثة .

ويرى الاقتصار على تفعيلتي (فعولن / فاعلن) ، يتحولات متعددة ، كما تتحولان إلى : (علن / فا) تبعًا لملاقة (فا) بـ (علن) أفقيا ؛ إذ إن فعولن هي (علن + فا) ، في حين أن فاعلن هي (فا + علن) . ثم يقسم البحور إلى مجموعتين :

إحداهما تبدأ بالنواة (علن) ، وهي :

المتقارب ، والطويل ، والهزج ، والمضارع ، والوافر .

والثانية تبدأ بالنواة (فا) ، وهي :

المتدارك ، والبسيط ، والرجز ، والرمل ، والمديد ، والخفيف ، والسريع ، والمنسرح ، والمقتضب ، والمجتث ، والكامل .

وأما (فاعلن) فتكون من (فا + علن) ، أو نواة إيقاعية ثالثة .

وينتقل إلى دلالات رياضية فيعطي النواة (فا) القيمة ١ ، و (علن) القيمة ٢ ، و (علتن) القيمة ٣ ، فتكون القيمة الرياضية لشطر من بحر الطويل :

علن	فا	علن	فا	فا	علن	فا	علن	فا	فا		
٢	١	٢	١	١	٢	١	٢	١	١	=	١٤ .

ويرى في المتقارب والمتدارك التشكيلين الأساسين للإيقاع في الشعر العربي .

وقد عدنا إلى جمود المصطلح ، فما الفرق بين الأرقام ، ورمزي الحركة والسكون ؟ هذا فضلاً عن محاولة الخلط بين البحور وفتح الباب أمام الإيقاعية غير « البحرية » .

وفي سنة ١٩٧٦ قدّم العراقي عبد الصاحب المختار « دائرة الوحدة » ، أو « دائرة المختار» كما أسماها ، معلنًا قيامه بوضع نظرية جديدة في أوزان الشعر ، بل سجل هذا الابتكار[٣٤٣] ، الذي يرى فيه صاحبه توحيد دوائر العروض الخمس المعروفة في دائرة واحدة ، وتوحيد أجزاء التفعيلة في أساس واحد ، وجعل السبب الخفيف أساسًا للتفاعيل وحذف ما عداه من الأوتاد والفواصل . وقد سمى هذا السبب الخفيف « نقرة » موسيقية خفيفة ، وعبر عنه بلفظ (دن) ، ويتكرر أربع مرات رامياً إلى توحيد أجزاء التفعيلة بأساس واحد .

حرف « د » يرمز للحركة ، و « ن » للسكون ، فيكون نطق مفعولاتن هكذا : دن دن . دن دن . وقد شكل دائرته هكذا :

١

د

دن ٤ ٢ دن

دن

٣

ومن قراءتها من كل رقم تتكون سبعة موازين ، ثم يعرض رموزه كما يراها :

١	٢	٣	٤	
د	دن	دن	دن	مفاعيلن
دن	د	دن	دن	فاعلاتن
دن	دن	د	دن	مستفعلن
دن	دن	دن	د	مفعولات

فلو قرأنا الميزان الأول عموديا كان : « د دن دن دن » ومن أسفل إلى أعلى : « دن دن دن د » .

ثم يعرض لعنصر الانسجام والنبر والترنيم ، حيث يتوافر في نظريته ٢٩ نقرة موسيقية في الدندنة ، وهي عدد حروف المسند ، وعدد حروف الشهر ، فمثلت الألحان السبعة أيام الأسبوع ، حتى يصل إلى ما يسميه « الدائرة الكونية الطبيعية الأزلية » ، وأنها تضم البحور المستعملة والمهملة ، بما يطرأ عليها ، بل يذهب إلى توحيد العَروض المقارن العالمي في دائرة واحدة ، فيستنتج أن أوزان الشعر ، إنسانية وعالمية ، تقوم على مبدأ النغم الذي هو أساس الوجود عند بعض الفلاسفة [٣٤٤] .

وفي سنة ١٩٧٨ قدم الشيخ جلال الحنفي كتابه « العروض ؛ تهذيبه وإعادة تدوينه » وبين جملة اقتراحات نذكر منها هنا ما يتصل بالتفاعيل ، ورمز للمتحرك برقم (١) ، وللمتحرك وساكن برقم (٢) ، ولأكثر منهما برقم (٤) .

وفيما يلي بيان هذه التفاعيل مقرونة بالأرقام ، كما ذكرها المؤلف :

التفاعيل الثلاثية :

فعل ٢١

فع ل ١٢

التفاعيل الرباعية :

فعلن ٢١١

فع لن ٢٢

فاعل ١١٢

فعول ١٢١

فعال [٣٤٥] ٣١

التفاعيل الخماسية :

فاعلن ٢١٢

فعولن ٢٢١

مفعول ١٢٢

فعلات ١٢١١

فع لات ١٢٢

فعلان ٣١١

فعلتن ٢١١١

فع لان ٣٢

التفاعيل السداسية :

فاعلات ١٢١٢

مستفعل ١١٢٢

مفتعلن ٢١١٢

مفتع لن ٢٢٢

مفاعيل ١٢٢١

مفاعلن	٢١٢١
مفاعلت	١٢٢١
فعولات	١٢٢١
مفعلات	١٢١٢
فعلتان	٣١١١
متفاعل	١١٢١١
مفعولن	٢٢٢
فعولان	٣٢١
فاعلان	٣١٢

التفاعيل السباعية :

فاعلاتن [٢٤٦]	٢٢١٢
مفعلاتن	٢١٢١١
مث فاعلن	٢١٢٢
مستفعلن [٢٤٧]	٢١٢٢
مفاعلتن	٢١١٢١
مفاعل تن	٢٢٢١
مفاعلن	٢٢٢١
مفعولات	١٢٢٢
مفعولان	٣٢٢
مفاعلان	٣١٢١
مفتعلان	٣١١٢
مفتع لان	٣٢٢
فعولاتن	٢٢٢١

التفاعيل الثمانية :

فاعلاتان [٣٤٨]	٣٢١٢.
متفاعلان	٣١٢١١
مت فاعلان	٣١٢٢
مستفعلان	٣١٢٢
مفعولاتن	٢٢٢٢
مفاعلاتن	٢٢١٢١
مفتعلاتن	٢٢١١٢

التفاعيل التساعية :

متفاعلاتن	٢٢١٢١١
مستفعلاتن	٢٢١٢٢
مت فاعلاتن	٢٢١٢٢
مفتعلاتان	٣٢١١٢
مفاعلاتان	٣٢١٢١
مفاعيلاتن	٢٢٢٢١

التفاعيل العشارية :

متفاعلاتان	٣٢١٢١١
مستفعلاتان	٣٢١٢٢
مت فاعلاتان	٣٢١٢٢

وتعد التفاعيل السباعية جميعًا أصيلة ، وكذلك بعض الخماسية والسداسية ، على ما سيجري التنبيه عليه عند الكلام على كل بحر من البحور [٣٤٩] .

إن هذه الطريقة في تقسيم التفاعيل ، يمكن التخلّص بها من مجموعة كبيرة من الألقاب العَروضية التي تطلق على المراحل التي يحسبها العروضيون قاعدة طبيعية للتحوُّلات الجارية على التفاعيل ، بحيث تنقلب بمقتضاها كلٌ تفعيلة إلى تفعيلة أخرى غيرها .

ومن السعودية قدم محمد حسن عواد كتابه « الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية » مبتكراً رموزاً بديلة للتفعيلات [٣٥٠] ، واختار جملة [٣٥١] ترمز للتفاعيل ، هي – على التتابع وبمراعاة التنوين – هكذا :

بجانبنا مفاعلتن

تاجر فاعلن

رءوف فعولن

متسامح متفاعلن

يستخدم مستفعلن

عاملات فاعلاتن

مكفوفات مفعولات

مهازيل مفاعيلن

ويقدم كلمة « رسالات » [٣٥٢] بمقاطعها ، ويفيض في شرح ميزان المقاطع ، في محاولة للاستغناء عن التفاعيل ، من مقطع قصير وقد رمز إليه بـ (م . ق) ، ومقطع متوسط ، وقد رمز إليه بـ (م . م) ، ومقطع طويل (م . ط) ، ورمز للأول [٣٥٣] بالرقم 1 ، وللمتوسط 2 ، ويطبق ذلك على سطر شعري من شعره في قصيدته « تحية للمؤتمر الأول لوزراء الخارجية العرب » :

آمين يا مؤتمر الخالدين

ويقطعها : آميـ / ن يا / مؤتمر لـ / خالدين

ويرمز لها بميزانه المكون من (ألو فين) [٣٥٤] « أ – لو – فين » هكذا :

لو ، لو / أ ، لو / لو ، لو ، أ ، لو / لو ٢ أ ، فين

ثم يطبق ما سماه قانون « ألوفين » [٣٥٥] Alufein على تفاعيل الفراهيدي هكذا :

فعولن أ$_1$. لو$_2$. لو$_2$

مفاعيلن أ$_1$. لو$_2$. لو$_2$. لو$_2$

مفاعلتن أ$_1$. لو$_2$. أ$_1$. أ$_1$. لو$_2$

فاعلاتن لو$_2$. أ$_1$. لو$_2$. لو$_2$

فاعلن لو$_2$. أ$_1$. لو$_2$

مستفعلن لو$_2$. لو$_2$. أ$_1$. لو$_2$

مفعولات لو$_2$. لو$_2$. لو$_2$. أ$_1$

متفاعلن أ$_1$. أ$_1$. لو$_2$. أ$_1$. لو$_2$

ثم يقدم تجربة أخرى في جملة يديرها على التفعيلات ، غير مكتف بجملته السابقة ، وهي :

قد رمى غرضاً وأصاب [٣٥٦] ، ويديرها على التفاعيل هكذا :

فعولن : رمى .. قد

مفاعلين : رمى .. قد .. قد

مفاعلتن : رمى .. ورمى

فاعلاتن : قد .. رمى .. قد

فاعلن : قد .. رمى

فعلن : و . رمى

مستفعلن : قد .. قد .. رمى

متفاعلن : و . اصاب .. قد

مفعولات : قد قد .. قد .. و

متفاعلن : و . أصاب .. قد

فعلات : و . زصاب

فعلات : وأ .. صاب

متفاعلات : و .. و .. قد .. أصاب

متفاعلات : قد .. قد . أصاب

ويشير إلى ما أبدعه غيره من أشكال هندسية [٣٥٧] للتفاعيل ، وينقدها مدافعاً عن أشكاله

التي ابتدعها ، أما أشكال غيره فهي :

فاعلن	▲	متفاعلن	■
فعولن	▰	مستفعلن	⬬
مفاعيلن	◓	مفعولات	⏢
مفاعلن	▬		

ولا نظن فيما ابتدعه أو ابتدعه غيره غناءً عما وضعه الخليل .

ورأى المستشرقون (٣٥٨) في العَروض prosody العربي ضرورة ارتباطه بالمقطع ، بوصفه وحدة صوتية في علم الأصوات phonetics .

فيرى « فايل » (٣٥٩) في إهمال كتابة الحركات خطأ أساسيا ، ورأى أن الأسباب والأوتاد لم تفِ بذلك . وتتابعت جهود كل من : فرايتاج ، وجاكوب (٣٦٠) .

ولم يكتف « جويار » (٣٦١) بفكرة المقاطع ، وأشار إلى ارتباط العروض بالموسيقى .

وفي هذا المجال برز نشاط المستشرق « إوالد » Ewald ، وتبعه غيره ، من أمثال « رايت » Wright .

ولن نفيض في عرض نظام المقاطع وشرحه التفصيلي ؛ فقد أعفانا وسبقنا إلى ذلك بوفاء علمي إبراهيم أنيس في « موسيقى الشعر » ، ثم من بعده شكري عياد في كتابه عن موسيقى الشعر أيضاً ، لذا لا نرى حاجة إلى تكرار ما ذكره أساتذتنا من قبل في هذا الشأن ، لكننا نؤكد إيماننا بنظام المقاطع ، والتغاضي عن تعقيدات القدماء إزاء التغيُّرات المتمثلة في الزحافات والعلل ، وسائر المصطلحات .

وإذا كنا قد رأينا لدى المحدثين اجتهادات تدعو للاستخدام اللُّغوي الصوتي ، ومراعاة المقاطع الطويلة والقصيرة ، أو تميل إلى الاستعانة بعلم الموسيقى ، ومراعاة النبر والإيقاع — فإننا في الوقت نفسه — نرى من يميل إلى إلغاء بعض البحور أو إدماجها فيما يماثلها ، وإلغاء بعض التفاعيل ، مثل : مستفع لن ، وفاع لاتن ، ومفعولات ، ونرى من ينهج نهجاً واقعيا في النظرة إلى الأصوات ، وبخاصة فيما يتصل بالتنوين والتضعيف . وأكثر من ذلك طموحاً ما نلمسه لدى المنادين بالاستعانة بالحاسب الآلي ، وهو أمر بات استخدامه لازماً في كثير من

العلوم الإنسانية ، ومنها الأدب .

ومن الباحثين من نادى بإعادة النظر في الأسباب والأوتاد والفواصل والمصطلحات العَروضية والزحافات والعلل . وهذه الجهود – فيما نرى – خُطوات جادة في طريق تطوير الدرس العَروضي إزاء أجيالنا الشابة في شعرنا المعاصر ، قراءً ومبدعين عى حدٍّ سواء .

أما المحاولات الأخرى التي تأخذ شكل : الأرقام الثنائية عند محمد طارق الكاتب ، والتحول إلى دلالات رياضية عند كمال أبي ديب ، أو الاستعانة بالأرقام : ١ ، ٢ ، ٣ عند الشيخ جلال الحنفي – فهي أمور تنقلنا من مجرد إلى ما هو أكثر تجريداً ، وبما توهَّمنا فيه الغموض إلى ما هو أكثر غموضاً . أما نظرية « دائرة الوحدة » ، أو « دائرة المختار » فهي مجرد إحلال للدندنة محل التفعيلة ، خلاصاً من الميزان الصرفي المعتمد على مادة « فعل » ، وهكذا نجد التجديد – في معظمه – شكليا .

على أن جهود الباحثين لم تقتصر على هذا فحسب ، بل تعدته إلى الرموز ؛ فقد اتجهت عناية بعضهم إلى وضع الرموز الدالة على المتحرك والساكن ، والتفعيلة ؛ فهذا هو عبد العزيز عتيق في كتابه « علم العَروض والقافية » (٣٦٢) يضع الحرف (ن) تحت الحرف المتحرك ، الذي لا يليه ساكن ، ويضع الخط الصغير (–) تحت الحرف المتحرك ، الذي يليه ساكن .

وهكذا تكون رموز التفاعيل – على سبيل المثال لا الحصر – على النحو التالي :

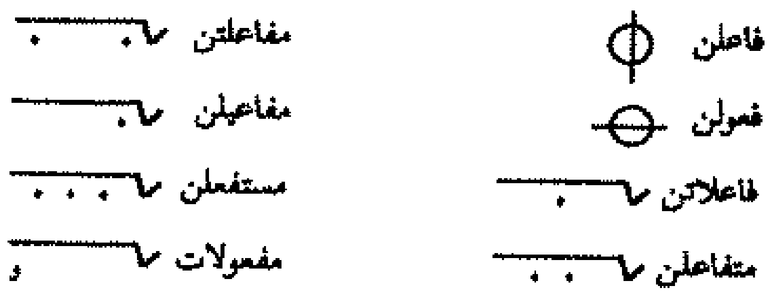
فعولن	ن – –
مفاعيلن	ن – – –
مفاعلتن	ن – – –

و واضح اختلاط صورتي التفعيلتين الأخيرتين على المتعلّم .

وهناك من يرمز للمتحرك بخط أفقي (–) وللساكن بخط عمودي (ا) ، وللمتحرك والساكن هكذا (–ا) ، أو ما يسمّيه « مطة » (٣٦٣) .

على أن أشهر الرموز وأكثرها تداولاً وألفة – هو الرمز المتحرك بشرطة مائلة هكذا (/) ، والساكن بعلامة (٥) ، وهو ما نميل إليه (٣٦٤) .

وقد قدم السعودي محمد حسن عواد رموزاً للتفاعيل على النحو الغريب التالي (٣٦٥) :



يقول[٣٦٦] : « فالرقمان ٥ و ٧ (أو الشكلان الدائرة والزاوية الحادة) هما هيكلا البناء في هذه الرموز ، فالأول هو رمز التفعيلتين : فاعلن وفعولن ، والثاني هو رمز التفعيلات الأخرى الست : فاعلاتن ، ومفاعلتن ، ومفاعيلن ، ومستفعلن ، ومفعولات (أي التفعيلات السباعية) » ثم يشير إلى العلامة الفارقة بين التفعيلات في شرح تفصيلي ينتهي باستعارة علامة الجذر التربيعي في الرياضيات ، بواسطة النقاط لتمييز وجود الحروف الزائدة : م . س . ت . فمما احتوى منها حرفًا دلَّ عليه بنقطة ، وما احتوى حرفين دل عليه بنقطتين قد يتقاربان مع متفاعلن ، وقد يتباعدان مع متفاعلن ، وما احتوى ثلاثة دل عليه بثلاث نقاط ، وما خلا من الحروف خلا من النقط ، أما تفعيلة مفعولات فاستعاضت عن النقط بواو صغيرة .

وقدم الشيخ جلال الحنفي[٣٦٧] بديلاً هو الأرقام : (١) ، (٢) ، (٣) رمزًا للحركة ، فالحركة وساكن ، فأكثر ، كما قدَّمنا .

وقدم أحمد ساعي[٣٦٨] شرحًا لظاهرة التنويع في ضربة سريعة (/) ، أو بطيئة (/٥) ، متابعة لما سبق أن بينه عز الدين إسماعيل في « الشعر العربي المعاصر » من حركة خفيفة (/) أو ثقيلة (/٥) .

ورمز عبد الصاحب المختار – كما قدمنا – للحركة بحرف دال ، وللسكون بحرف نون ساكن (النقرة « دن ») ، أي الدندنة .

وقد سبق القدماء إلى هذا المضمار في جهودهم العَروضية حين رسموا دوائر البحور ، وطرق فكِّها ، فرأينا الشنتريني صاحب « المعيار في أوزان الأشعار »[٣٦٩] يرمز للمتحرك بفاء وللساكن بألف . ورأينا الخطيب التبريزي في « الكافي في العَروض والقوافي »[٣٧٠] يرمز للمتحرك بدائرة صغيرة ، وللساكن بخط مائل ، وذكر ابن جني المقاطع مجزأة في كتاب « العروض »[٣٧١] .

وعندي أنه بقدر ما شتتت الناشئين جهودُ السابقين ، أقلقتهم جهودُ المحدثين ، ويكفي

أن يَحار الناشئ بين رمزي الحركة والسكون ، وأبسط الأمور تشير إلى أن رمز الحركة في شكل الكتابة العربية شرطة قصيرة ، ورمز السكون دائرة صغيرة .

أما الاجتهادات الخاصة بالاستعانة بعلمي الموسيقى والأصوات ، فهي سديدة بلا جدال ، وأود أن أضيف أن يكون الدرس التعليميُّ العَروضي للناشئة قائماً على كتاب وشريط مسجل (كاسيت) ، كما هو الحال في تعليم اللُّغات العالمية في عصرنا ، وأن يعتمد الكتاب اعتماداً تاما على التبسيط الآخذ بالمقترحات السابقة ، ومعتمداً على رسم الدوائر العروضية ، مستعيناً بالألوان في طريقة فكِّ البحر من آخر ؛ لنضع بذلك وسيلة إيضاح بين يدي المتعلِّم . كما يمكن الاستعانة بالنصوص الشهيرة في الغناء العربي الفصيح ، أمثال شوقي وحافظ والشناوي ، وناجي ، والفيصل ، وغيرهم مما ذاع وشاع لنقترب إلى أذن المستمع ، وذلك بالاستعانة بمشاهير المغنين ، والإلقاء لمشاهير المنشدين للشعر الفصيح ، وأن يصاحب التقطيع إيقاع موسيقيٌّ ، بل قد يتسع المجال للإسهام الموسيقيِّ بربط الأسباب والأوتاد بالسُّلَّم الموسيقي .

بهذا التبسيط والتسهيل نقرِّب الدرس العَروضي للناشئة ، ولا بأس من الإبقاء على أصوله العامة وتفصيلاته المتشعِّبة لطلاب الدراسات العليا والمتخصِّصين . وفي ذلك محاولة للإبقاء على هذا العلم العظيم ، الذي كاد يموت على ألسنة كثير من أبنائه في عصرنا .

وينبغي أن أسجِّل – في النهاية – أنه لم يكن هدفي الأسمى حصر ما ظهر في هذا المجال حصراً « ببليوجرافيا »[٣٧٣] أو مناقشته أدبيا ، فهناك محاولات شتى ، مثل جهد محمد النويهي في كتابه : « قضية الشعر الجديد »[٣٧٤] ، وهو دراسة جيدة وجادة ، أولت النبر stress والكَمَّ اهتماماً كبيراً يتصل بالإيقاع والجمال .

وغنيٌّ عن البيان أن من الإقحام إدخال كتاب س . موريه « حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث »[٣٧٥] – برغم روعته – ذلك أنه يرصد جهود الشعراء في إبداعهم التجديدي ، ولا يرصد جهود الباحثين أو الدارسين ، موضوع بحثنا .

ويمكن القول في نهاية هذا العرض الموجز بأن محاولات ثلاثًا جديرة بأن يقال فيها أو عنها إنها كانت جادة ، وأخذت من الحماس العلمي جانباً كبيراً ، ألا وهي : « موسيقى الشعر » للدكتور إبراهيم أنيس ، و « في موسيقى الشعر » للدكتور شكري عياد ، « وفي البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعَروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن » لكمال أبي ديب .

ومهما كتب عن أنيس من نقد [٣٧٦] ، فإن له — من قبل — دوراً في الريادة وقسطاً ، وقسطاً كبيراً من الجدية والدراية والاتجاه إلى نظام المقاطع المتحركة open ، والساكنة closed ، والنظرية الكمية ، والتيسير ، والنبر ، وربما صار غير مواكب لجهود المحدثين .

ولقد جعلت منهجية عياد العلمية أحد الدارسين يصرِّح بانتفاعه بعمله ونتائجه [٣٧٧] ، وهو مُحِقٌ في ذلك بلا جدال .

أمّا كمال أبو ديب فإنه يبدو في كتابه المذكور آنفاً « في البنية الإيقاعية في الشعر العربي ... » جاداً متحمساً حريصاً على التفكير بعمق في قضية موسيقى الشعر ، وهو يدرك في البداية ان ما يقوله هو بداية على الطريق . يقول في مقدمة كتابه عن فرضية النبر التي يقدمها إنها :

« محاولة أولى ، لا أدعي لها الكمال ، بل إنني لواثق من أن ثمة عدداً من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء . لكن الأمل بأن نشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتتبع ، بشكل يؤدي إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، هو الذي يشجعني على نشرها بهذا الشكل ، ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية ، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية ؛ ومن هنا قد يكون إحساسي بالنبر نفسه أمراً يشك في سلامته ، ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر اكتمالا .» [٣٧٨]

لقد فاق طموحُ الباحث مجرَّد تسهيل العروض - كما يقرِّر [٣٧٩] - ، وتعدّاه إلى طموح بعيد جامح هو - كما يعبر - طرح بديل لعمل الخليل على الإيقاع الشعري !

ويستعير من العراقي عبد الصاحب المختار [٣٨٠] - ربما دون وعي - فكرة « الدندنة » ، التي تجلت في نظرية روّج لها العراقي من قبل ، وهي مما يتواتر ورودها على الذوق الشعري poetic taste .

ثم يقرر أنه يقدِّم إيقاعاً جديداً عن طريق وحدتين إيقاعيتين ، هما : « فعولن / فاعلن » (وهما من تفاعيل الخليل) وتحولاتهما ، ثم يحلل التفعيلتين إلى ما يسميه (النواتين) الإيقاعيتين ، وهما - كما يرى - أعمق جذرية ، وهما « علن / فا » (وهما أيضاً من عند الخليل ؛ إذ الأولى وتد مجموع //٥ ، والثانية سبب خفيف /٥) ، وسماهما النظام (السبب وتدي) (بمصطلحات الخليل أيضاً) ، ثم يخلص من ذلك إلى مصطلحاته الثلاثة كما ذكرها:

١- فا / علن سماها « نواة إيقاعية » .

٢- وحينما تركبات تسمي التركيب « وحدة إيقاعية » .

٣- وحينما تتكرر الوحدات وتركب سماها « تشكيلا إيقاعيا » .

ويرى أن صنيعه هذا « أدق من السبب والوتد والتفعيلة والبحر » . ونرى أن صنيعه هذا تكرار لما صنعه الخليل في أسماء مستحدثة ، دون تحقيق أي هدف من أهداف التجديد أو التيسير ، « فالنواة » هي مسألة الأسباب والأوتاد ، كما هو معروف ، و « الوحدة الإيقاعية » هي التفاعيل [٣٨١] المعروفة .

أما « التشكيل الإيقاعي » فهو ما يعرف بالبحر في البيت الشعري poetic metre بعروضه وضربه في الوزن الملتزم ، لو بما هو معروف في الشعر الجديد ، وبذا نراه أسيرَ النظرية الخليلية دون أدنى تجديد يذكر ، برغم دقَّة جهده وفهمه الملحوظين ، فهذا بعينه أساس الخليل في دوائره الخمس ، وفي نظرية (الفكّ) ؛ أي استخراج بحر من بحر بحذف أول مقطع فيه (أي ما سماه النواة) لننتقل إلى بحر آخر ، كما نرى في شكل دائرة (المجتلب) ، كما شرحناه ورسمناه هنا في الشكل المرافق .

ومن الحق القول بأن من مباهج هذا الكتاب الحديث عن الكم والنبر[٣٨٢] ، والإيقاع [٣٨٣] ، ومحاولة الدراسة المقارنة [٣٨٤] ، ونقد بعض نظريات المحدثين الذين سبقوه من أمثال فايل[٣٨٥] ، وأنيس إلى أن يواجه أستاذنا الخليل [٣٨٦] .

والعيب الجوهري فيما يطرحه الكتاب أنه - حسب ما أسماه النظام (السبب وتدي) - يفتح الباب أمام أي تشكل تفعيلي ليكون بحراً ، متجاوزاً كل البحور المهملة والمستعملة ، وأبحر المولدين ، والفنون السبعة [٣٨٧] ؛ لأنه بذلك يفتح الباب لأي تشكل - يكاد يكون نثريا - أو أن يكون شعريا مثل القصيدة النثرية prose poem ، أو النثر الشعري poetic prose ، كما يحلو للبعض تسميته [٣٨٨] .

والحق - بعد ذلك كله - أن الكتاب يحوي جهداً واضحًا ، وتفكيراً جاداً ، واستيعا واعيًا لعَروضنا العربي ، لكنه واسع الخُطوة في أحلام الطموح ، جريء الوثبة في عالم التج نحو غايته المنشودة في « البديل الجذري » ! ولعله كان أكثر واقعية في أواخر سطور بحثه ؛ إذ قرر أنه :

« لا يدّعي لنفسه تقديم قوانين أو نتائج نهائية الشكل ، بل يطمح إلى إثارة التساؤل من جديد .... إلخ » [٣٨٩] .

ولقد انسابت عباراته فكانت عاملاً أساسيا في تضخم حجم الكتاب في كمه ؛ إذ بلغ (٥٥٠) صفحة ، ولعل في إمكانه جعله في ربع هذا الحجم ، إن نظر في صياغته من جديد ، انطلاقًا من تجربته الأولى في مقاله المنشور في (مواقف) ، وهو الفصل الأول في كتابه هذا [٣٩٠] .

كلمة أخيرة :

أرجو ألا أكون – بذلك كله – في موقع من يذود عن حوض الخليل ، ويجمد أمام تيارات التجديد ؛ فالبحث عن الجديد بحر لا ساحل له ، ولهذا فإني لا أرقبه من شاطئ وهمي ، فلا شواطئ للتجديد ، ولا مفرّ من وجود القاعدة المؤصّلة ، التي تكسف بنور حقيقتها إشعاع ما سبقها ، وتصهر بحرارتها كلّ جمود ، وتحيي بنبضها كلّ موات ، إيمانًا منا بتعدُّد الصوت الشعري .

الهوامش

(١) عبد المنعم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٨ . ومقدمة في نظرية الأدب . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ . وجان برتليمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٠ . ورينيه ويليك وأوستين وارين : نظرية الأدب . وعبد المنعم إسماعيل : نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي . وإرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . القاهرة ، ١٩٧١ . وفينست : نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة حسن عون . الإسكندرية ، المعارف ، ١٩٥٨ . ولطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٠ . ولوفافر : في علم الجمال ، ترجمة محمد عيتاني . بيروت ، ١٩٥٤ . ومحمد النويهي : وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي . القاهرة ، الرسالة ، ١٩٦٦ . وعز الدين إسماعيل : الأسس الجمّالية للنقد الأدبي .

(٢) شئون أدبية . الشارقة ، ع ١٥ ، السنة ٤ ، ص ١٣ . إدوارد سعيد : العالم والنص / الناقد ، ترجمة بشار عبد الواحد لؤلؤة . شئون أدبية : ع ١٥ السنة ٤ ، شتاء ١٩٩٠ . ص ٦ وما بعدها ، وص ٤٤ وما بعدها .

(٣) الشاعر هوبكنز إلى صديقه روبرت بردجز في ١٩٧٨/٥/٢ – شئون أدبية ، الشارقة ، العدد نفسه ، ص ١٤.

(٤) العدد نفسه ، ص ٤٤ .

(٥) دار الفيصل ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .

(٦) ديوانه . مج ١ ، إبريل ١٩٧٢ . و ط ٢ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ .

(٧) شوقي ضيف : البارودي . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف . ص ٩٩–١٠١ .

(٨) أسئلة اللسان : طرفه .

(٩) قصائد مختارة . دار الفيصل ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ . ص ٨٢ .

(١٠) الينابيع . نادي جازان ، ص ٩٦ .

(١١) حسن عبد الله القرشي : ديوانه . مج ٢ ، بيروت ، دار العودة . مقدمة « نداء الدماء » ص ١٩٩ .

(١٢) لقاء لم يتم . القاهرة ، دار الجيل ، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨ . ص ٧ .

(١٣) عودة الفيضان . ١٣٩٥هـ/١٩٧٥ . ص ٣ .

(١٤) حيرة . ط ٢ ، ١٣٨٦ هـ . ص ٩ « باقتي » .

(١٥) المصدر نفسه ، ص ١٠ ، « شعري » .

(١٦) على ربى اليمامة ، ص ٧ وما بعدها .

(١٧) ولد « حسن كامل الصيرفي » في دمياط سنة ١٩٠٨ ، وتوقف تعليمه النظامي في المدارس الثانوية سنة ١٩٢٥ ، لكنه ظل يتابع التثقيف والمطالعة ، وعمل في وزارة الزراعة ، وفي مجلس النواب ، كما عمل سكرتيراً لتحرير مجلة (المجلة) التي أنشأتها وزارة الثقافة بمصر سنة ١٩٥٦ .

(١٨) مثل رثاء محمد صبري السربوني ، ويوسف السباعي ص ٣١ ، ٣٩ .

(١٩) مثل القصائد الثلاث بآخر الديوان من ص ٨٥ حتى ص ٩٢ .

(٢٠) انظر صفحات : ١٣ ، ٢٦ ، ٧٠ ، ٧٥ . (٢١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق ، ص ٢٥ .

(٢٢) أجراس المساء ، ص ٢٢ . (٢٣) قلبي وغازلة الثوب الأزرق ، ص ١٧ .

(٢٤) قلبي وغازلة الثوب الأزرق ، ص ١٠٢ . (٢٥) نفسه ، ص ١٤٧ .

(٢٦) نفسه ، ص ١٧٠ وغيرها .

(٢٧) منها ص ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٦٥ ، ١٧٦ - قلبي وغازلة الثوب الأزرق ، وص ٣٠ و ٦٠ - أجراس المساء .

(٢٨) قلبي وغازلة الثوب الأزرق ، ص ١٢٤ : ٣ ، ٤ و١٣٢ : ٦ ، ٧ و ١٤١ : ٥ ، ٦ و ١٤٢ : ٧ ، ٨ ، و ١٤٣ : ١ ، ٢ و ١٧٠ : ٢ ، ٣ . وأجراس المساء . ص ٨ ، وص ٦٠ : ٣ ، ٤ .

(٢٩) الرجز بين بدايات الشعر الجاهلي والعصر الحديث . القاهرة ، الثقافة العربية ، سبتمبر ١٩٧٦ . وسنتحدث عنه في فصل قادم (ص ٢٥٢) .

(٣٠) أجراس المساء ، ص ٢٤ . (٣١) دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

(٣٢) بالاشتراك مع حسن توفيق والشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة . ١٩٧٠ .

(٣٣) دار الموقف العربي ، ١٩٧٨ .

(٣٤) مواهب - ٣١ . المركز العربي للفنون التشكيلية والآداب ، ١٩٨٦ .

(٣٥) الهيئة ، ١٩٧١ . (٣٦) الندامة . ط ٢ . ١٩٨٤ . وكتاب مجلة الإذاعة . ط ١ ١٩٧٦ .

(٣٧) ملحق مجلة الثقافة . ١٩٧٦ .

(٣٨) بالترتيب صفحات : ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢١ ، ٣٢ ، ٤٥ ، ٤٦ .

(٣٩) بالترتيب صفحات : ٣٧ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٣٣ ، ٢٢ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٤٦ ، ٢٠ ، ٤٢ ، ٢٤ ، ٥٠ .

(٤٠) من معانيها : اليسار والسعة : أسكنوهم من حيث سكنتم من وجدكم ، و وجدوا الشيء المنشود ، وبمعنى القدرة ، والغضب ، والحب ، والحزن .

(٤١) عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير . جدة ، النادي الأدبي ، ١٩٨٥ . ص ١٥ .

(٤٢) جون لاينز : اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة عباس صادق الوهاب . بغداد ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٧ ص ٢٢٢-٢٢٨ . (٤٣) انظر تطبيقات في دراسات نصية :

كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي . ط ٣ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ . ص ١٦٨- ١٩٢ . دراسة لخمرية لأبي نواس ، ودراسة عبد الله الغذامي لقصيدة حمزة شحاتة « يا قلب مت ضمناً » -

المخطيئة والتكفير ، ص ٢٥٩–٢٩٠ ، ودراسة مالك المطلبي لقصيدة المنخل اليشكري :

إنْ كنتِ عاذِلتي فَسيري ‏ ‏ ‏ ‏ نحوَ العِراقِ ولا تَحوري

(بمؤتمر النقد بالعراق في ١٨–١٩٨٩/٣/٢٠ ، ويُمْنى العيد في دراستها لرسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري بكتابيها : في معرفة النص . ط ٣ بيروت ، دار الآفاق ، ١٩٨٥ . ص ١٧١–١٨٢ . وانظر خالد سليمان : موت المؤلف بين النظرية والتطبيق في النقد البنيوي المعاصر . مجلة جامعة تشرين ، مج ١١ ، ع ١ ، ٢ ، ١٩٨٩ . ص ٩١ .

(٤٤) رولان بارث : لذة النصّ ، ترجمة منذر عياشي ، ط ١ حلب ، مركز الإنماء الحضاري ، ١٩٦٢ . ص ١٧ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٥ وغيرها . موت المؤلف ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي . عمان ، مجلة المهد — ع ٧ ، السنة ٢ ، ١٩٨٥ .

(٤٥) زمن الرطانات ، من قصيدة شطحات شاعر ، ص ٣٧ .

(٤٦) إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية . ط ١ تونس ، ١٩٨٦ . ص ٤٧ .

(٤٧) بالترتيب صفحات : ٧ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٢٠ ، ٢٠ ، ٦ ، ٢١ ، ١٧ .

(٤٨) بالترتيب صفحات : ٣٨ ، ٢٦ ، ٤٦ ، ٤٢ ، ٤٠ ، ٥٨ .

(٤٩) المصدر نفسه — من قصيدة شطحات شاعر . ص ٤٠ ، ٤١ .

(٥٠) المصدر نفسه — من قصيدة تنويعات . ص ٢٦ .

(٥١) أ . ف . تشيشرين : الأفكار والأسلوب ، ترجمة حياة شرارة . بغداد . د . ت .

(٥٢) المصدر نفسه . ص ٢٧ ، ٣٦ .

(٥٣) فؤاد زكريا : مع الموسيقى . القاهرة ، الهيئة ، ١٩٧١ . ومحمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي . تونس ، المطبعة العصرية ، ١٩٧٦ . وعدنان بن ذريل : الإيقاعات العربية . العراق ، المورد ، مج ١٣ ، ع ٤ ، ١٩٨٤ . وكمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي . ط ٢ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨١ . وعلي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد . القاهرة ، الهيئة ، ١٩٨٥ . وشكري عياد : موسيقا الشعر العربي . ط ٢ القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ . ورجاء عيد : التجديد في الموسيقى في الشعر العربي . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٧ . ونازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . ط ٢ بغداد ، النهضة ، ١٩٦٥ .

(٥٤) المجلس الأعلى للآداب بمصر ، ١٩٧٦ . ‏ ‏ ‏ ‏ (٥٥) وزارة الإعلام بالعراق ، ١٩٧٧ .

(٥٦) ص ٣٨ . ‏ ‏ ‏ ‏ (٥٧) ص ٤٩ .

(٥٨) ص ٧٤ . ‏ ‏ ‏ ‏ (٥٩) في البدء كان العصيان . ص ١٤ وما بعدها .

(٦٠) ص ٢١ وما بعدها . (٦١) ص ٢٦ وما بعدها .

(٦٢) ص ٣٠ وما بعدها . (٦٣) ص ٣٤ و ٤٩ و ٧٤ و ٨٧ وما بعد كل منها .

(٦٤) ص ٨٨ . (٦٥) ص ٣٨ و ١١٠ .

(٦٦) ص ١٠٧ ، وانظر ص ٥٨ ، و ٥٩ ، و ١٢١ .

(٦٧) صدر عن دار الكاتب العربي ، ١٩٦٦ . انظر ص ٣ وما بعدها .

(٦٨) سورة يوسف ، من الآية رقم ٤ إلى الآية رقم ١٠٠ . (٦٩) ص ١٤ وما بعدها .

(٧٠) انظر سورة نوح . (٧١) ص ٢٦ . (٧٢) ص ١٧ و ٢٧ و ٣٩ و ٤٦ .

(٧٣) الدميري ، حياة الحيوان الكبرى . القاهرة ، ١٣٥٣ هـ . ج ٢ ، ص ١٧٢–١٨١ . وفوزي العنتيل ، الفولكلور ما هو ؟ القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٧ . ص ١٠١ – ١١٩ .

(٧٤) ص ٦٦ . (٧٥) البيت للشاعر المخضرم سحيم بن وثيل الرياحي . (٧٦) ص ٤٠ .

(٧٧) ص ٦٦ . (٧٨) ص ٤٥ . (٧٩) ص ٥٣ .

(٨٠) ص ١٢١–١٢٦ . (٨١) ص ١٢٢ .

(٨٢) انظر الملحق الخاص بمصطلحات الأساطير في آخر ديوان « شظايا و رماد » لنازك الملائكة .

(٨٣) ص ٣٤ .

(٨٤) انظر الصفحات التالية بالترتيب : ٨ ، ١٠ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥٢ .

(٨٥) ص ٥٨ و ٥٩ . (٨٦) ص ١٠ ، و ٤٥ . (٨٧) بنغازي ، ١٩٧١ . ص ٧٦٥ وما بعدها .

(٨٨) ص ٧ ، وانظر ص ٩ ، ٢٠ ، ٢٩ ، ٤٢ ، ٨٧ .

(٨٩) ص ٢١ وانظر ص ٧ ، ١١ ، ١٥ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ١١٥ .

(٩٠) ص ٨ ، و ١١ وما بعدها ، وص ٨٨ . (٩١) ص ٢٥ ، ٣٣ ، ٧١ ، ٨٧ .. إلخ .

(٩٢) ص ١٥ ، ٣٢ ، ٨٠ . (٩٣) ص ١٦ ، ١٧ ، ٨١ . (٩٤) ص ٥ .

(٩٥) ص ١٦ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٨١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ .

(٩٦) ص ٣ ، ٤ ، ٥ . (٩٧) ص ٥٨ ، ٥٩ ، ١٠٧ ، ١٢١ .

(٩٨) انظر بالترتيب صفحات : ٧ ، ٤٨ ، ١٠ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ١٢٢ ، ١٢٣ . ونشير إلى بعض الأخطاء المطبعية مثل ص ٥٢ كبير وصحتها كبر ، وص ٥٤ الجدارين وصحتها الجدران ، وص ٥٥ حيث لا يستقيم الوزن في جملتي : والنظرة المفاجئة ، والكلمة المناوئة .

(٩٩) ص ٨٢ . (١٠٠) ص ٨٠ ، فيما عدا ما أشير إليه ، تنصرف الصفحات إلى دقات فوق الليل ، وانظر حديثه عن القصة والدراما في شعره في مقدمة « كلمات غضبى » . ص ٥ .

(١٠١) مقدمة « السيف والوردة » . ص ٣ – ٥ .

(١٠٢) عبده بدوي ، الشعر الحديث في السودان ١٨٤٠ – ١٩٥٣ . القاهرة ، المجلس ، ١٩٦٤ .

(١٠٣) مقدمة ديوان « كلمات غضبى » . ص ٣ وما بعدها .

(١٠٤) محمد أحمد العزب : مجموعة شعرية . دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد السورية ، مطبعة وزارة الثقافة . (١٠٥) في مقال لي بمجلة « الأديب » لا أذكر تاريخه .

(١٠٦) يستوحي التعبير القرآني في بيت آخر :

صورت لي المنى حدائق غُلْبا .. ص ٨٨ الديوان . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٩ . في ١٢٤ ص .

(١٠٧) انظر القصائد : « على الشاطئ الغربي » ، و « في إيطاليا » ، و « في المطر » .

(١٠٨) إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية . تونس ، المؤسسة العصرية ، ١٩٨٦ . ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

(١٠٩) الإسكندرية ، ١٩٩٠ . د . ب . في ١١٠ ص .

(١١٠) رولان بارث : لذة النص ، ت : منذر عياشي . ١٩٩٢ . ص ١٠٣ .

(١١١) في مجال الحلم والشعر dream and poetry ، تذهب بعض النظريات إلى أن اللاشعور وتعبيره عن الرغبات المكبوتة بالتداعي وبمناقضة الصور عن طريق الحلم يشابه الشعر ، إذ يمثل إشباعاً متخيلاً ، إذ يكون الحلم تعبيراً عن رغبة مكبوتة ، عن طريق وسائل هي : التكثيف – والإزاحة – والإبراز (أو التجسيد) ، والإعداد الثانوي .

(١١٢) تعود الصقور والذئاب والأفاعي في قصيدة « دع الآن ذكر الدُّمى » – ص ١٠٨ .

(١١٣) يكثر في هذا الشأن استخدام : التناص ، والتناصية ، والنصوصية ، وتداخل النصوص ، والنص الغائب ، والنصوص المهاجرة ، أو المهاجر إليها ، وتضافر النصوص ، والنصوص الحالّة أو المزاحة ، وتفاعل النصوص لأهداف منها : الاحتجاج على لغة العصر ، أو واقعه ، أو قراءة التراث المشرق ، أو الدعوة إلى التغيير ، أو الإعجاب .. إلخ .

(١١٤) غيورغي غاتشف : حياة الوعي الفني ، ترجمة نوفل نيوف . عالم المعرفة – ١٤٦ . ص ٦٧ .

(١١٥) يقول ماياكوفسكي : « الكلمات عندنا ، تبلى كالثوب .» ويقول غيورغي غاتشف : « التكرار يحيي الكلمة ويميتها .» ص ٧٨ .

(١١٦) بدوي طبانة ، معجم البلاغة العربية . الرياض ، دار العلوم ، ١٩٨٢ . مج ٢ ، ص ٧٣٩ – ٧٤٣ .

(١١٧) انظر مطلع قصيدة « سكون » ، ص ١١٣ ، من ديوان « الحرث في البحر » ، وص ١٥٣ من هذا الكتاب .

(١١٨) انظر مطلع قصيدة « قراءة في نفس يوسف الصديق على باب السجن » في ديوانها « الحرث في البحر » ، ص ٣٢ ، و ص ١٥٣ من هذا الكتاب .

(١١٩) انظر مطلع قصيدة « من زاوية الرؤيا » في ديوانها « الحرث في البحر » ، ص ٧٦ ، وص ١٥٥ من هذا الكتاب .

(١٢٠) انظر مطلع قصيدة « قدر » ، من ديوانها « ماذا تعني الغربة » ، ص ١٢٢ ، وص ١٥٧ من هذا الكتاب .

(١٢١) انظر مطلع قصيدة « غنوصاً من زبد البحر » ، من ديوانها « ميراث الزمن المرتد » ، ص ٣ ، وص ١٥٨ من هذا الكتاب .

(١٢٢) سُميت مدرسة « الديوان » نسبة إلى كتيب صغير أصدره العقاد والمازني في يناير وفبراير سنة ١٩٢١ في جزءين ، ودار - في معظمه - حول علمين للنثر والشعر آنذاك ، هما : مصطفى لطفي المنفلوطي وأحمد شوقي . بل هاجم فيه المازني رفيقه شكري ! وسماه « صنم الألاعيب » .

(١٢٣) بعد صدور العدد الأول من مجلة « أبوللو » اجتمع الشعراء في « كرمة ابن هانئ » بالجيزة — وهي منزل أحمد شوقي يوم الاثنين ١٠ أكتوبر ١٩٣٢ ، وتم بذلك أول اجتماع لجمعية أبوللو برياسة شوقي الذي مات بعد ذلك بأربعة أيام .

(١٢٤) أنشأها إبراهيم ناجي سنة ١٩٤٤ ، وضمت طائفة من الشعراء العرب ، منهم : إبراهيم ناجي ، ومصطفى عبد اللطيف السحرتي ، وحسن كامل الصيرفي من مصر ، ومحمد سعيد العامودي ، ومحمد العامر الرميح ، وفلالي من السعودية .. إلخ .

(١٢٥) يذهب عبد الله بن إدريس إلى اعتبار الفيصل رائد النزعة الرومانتيكية في الشعر النجدي المعاصر ، وأحد أقطاب الشعر العاطفي في العالم العربي . (شعراء نجد المعاصرون . ١٣٨٠ هـ — ١٩٦٠م . ص ٨٧) .

(١٢٦) وحي الحرمان . جدة ، دار الأصفهاني ، ١٤٠٠ هـ — ١٩٨٠م ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ ، وص ١١٦ ، ١١٩ . (١٢٧) نفسه ، ص ٢٧ . (١٢٨) نفسه ، ص ١٠٢ .

(١٢٩) نفسه ، ص ٦١ . (١٣٠) نفسه ، ص ٦٤ .

(١٣١) نفسه ، ص ٥٤ . انظر فيما يلي ص ٩٩ . (١٣٢) نفسه ، ص ٢٢ .

(١٣٣) نفسه ، ص ٢٦ . (١٣٤) نفسه ، ص ٨١ . (١٣٥) نفسه ، ص ٤٨ .

(١٣٦) صدر ١٩١٣ ، ص ١٠٤ . (١٣٧) صدر سنة ١٩١٦ ، ص ٢٨٨ .

(١٣٨) وحي الحرمان ، ص ٥٨ . (١٣٩) وحي الحرمان ، ص ٩٤ . (١٤٠) نفسه ، ص ٣ .

(١٤١) نفسه ، ص ١٥ . (١٤٢) نفسه ، ص ١٢ ، ١٩ . (١٤٣) نفسه ، ص ١٠٠ .

(١٤٤) نفسه ، ص ٦ . (١٤٥) نفسه ، ص ١٩ .

(١٤٦) في ديوانه « غناء وشجن » . ط ١٩٧٧ ، ص ١٦–١٨ .

(١٤٧) وحي الحرمان ، ص ٥٤–٥٧ . (١٤٨) وحي الحرمان ، ص ٥٤–٥٧ .

(١٤٩) ولد عبد الله الفيصل بالرياض في الخامس من ذي الحجة سنة ١٣٤١هـ ، ونشأ في كنف جده المغفور له جلالة الملك عبد العزيز ، وتولت والدته تربيته ، ثم صحب والده المغفور له جلالة الملك فيصل في الحجاز ، حيث أتم تعليمه وتكوينه وتنشئته . صدر ديوانه « وحي الحرمان » في طبعته الأولى سنة ١٣٧٣ هـ – ١٩٥٤م عن رابطة جمعية القلم في بيروت ، ثم ظهرت طبعته الثانية بالقاهرة ١٩٥٩ ، ثم صدرت طبعة حديثة بجدة عن دار الأصفهاني سنة ١٤٠٠ هـ – ١٩٨٠ . ممن كتبوا عنه :

طه حسين : من أدبنا المعاصر . وعبد الله بن إدريس : شعراء نجد المعاصرون . ص ٨٦ ، وبعدها . والحقيل : الشعر الحديث في جزيرة العرب . ص ١٢١ . وطاهر الساسي : الموسوعة الأدبية . ج ٢ . وأحمد قبّش : تاريخ الشعر العربي الحديث . ص ٦٤٥ وغيرها . ومحمد العبد الخطراوي : شعراء من أرض عبقر . ومحمد دمياطي : رحلة إلى الأعماق . والدكتور عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، وغيرها .

(١٥٠) بيروت ، دار الكتب ، ١٩٦٠ . (١٥١) منشورات دار الفيصل بالرياض .

(١٥٢) نفسه ، ص ٢٥ . (١٥٣) ص ١٢ ، ١٧ ، ٣٢ ، ١١٣ ، ١٣٦ على التوالي من الديوان .

(١٥٤) ص ٣٩ ، ١٢٦ ، ١٤٥ على التوالي من الديوان .

(١٥٥) الأدب المعاصر في الخليج العربي . القاهرة ، جامعة الدول العربية ، معهد البحوث والدراسات ، ١٩٧٤ . ص ٢٣١–٢٣٨ . (١٥٦) نفسه ، ص ٢٣٢ . (١٥٧) صدر في بيروت ، ١٣٨٥/١٩٦٥ .

(١٥٨) سيرة شعرية ، ص ٢٧ . (١٥٩) سيرة شعرية ، ص ٥٥ ، ٥٨ .

(١٦٠) نفسه ، ص ٥٥ ، والقصيدة بديوان « قصائد مختارة » ، ص ٣٧ . (١٦١) ١٩٦٩ .

(١٦٢) بيروت ، ١٩٧١ . (١٦٣) الرياض ، ١٩٧٦ . (١٦٤) القاهرة ، ١٩٧٨ .

(١٦٥) الكويت ، العصرية ، ١٩٨٠ . ص ٣٥٦ ، ومن ٣٨٤ إلى ٤١٦ .

(١٦٦) لقاؤه مع حمد القاضي . الملحق الأدبي للجزيرة ، ٨ أبريل ١٩٨٠ .

(١٦٧) انظر اللقاء السابق . ولتناول الشاعر انظر إلى ما سبق : حسن علي طالب : أدباء من البحرين . ص ٣٤ . وعبد الله المبارك : الأدب العربي المعاصر . ص ٣٥ . وعبد الكريم الحقيل : شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب ، ج ١ . ص ٢٦٢ . وما كتبه الشاعر في مقدمة معركة بلا راية . وأحمد كمال زكي : دراسات نقدية . وعبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي . ومن الدوريات على سبيل المثال: الفيصل ،

ديسمبر ١٩٧٧ . واليمامة ، يوليو ١٩٧٦ ، ومايو ١٩٧٧ . والمجلة العربية ، كانون الثاني ١٩٧٩ . والدوحة ، إبريل ١٩٧٩ . وغيرها .

(١٦٨) دارت بحوث حول الخيال imagination : الابتكاري creative ، والتركيبي associative والتفسيري interpretative .

(١٦٩) العقاد : مطالعات في الكتب والحياة ، ١٩٥٦ . وخلاصة اليومية ، ١٩١٢ . وساعات بين الكتب ، ١٩٢٩ . والديوان في الأدب والنقد ، ١٩٢١ . والفصول ، ١٩٢٢ . ومقدمة ابن الرومي حياته من شعره . ومحمد خليفة التونسي : فصول من النقد عند العقاد . ومحمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون .

(١٧٠) للشاعر دواوين : « القلائد » ، و « الأغاريد » ، و « الأزاهير » ، و « الينابيع » .

(١٧١) انظر غلاف « القلائد » . القاهرة ، دار الكتاب العربي . (١٧٢) ص ١٤١ ، وما بعدها .

(١٧٣) شعراء من الجنوب . جازان ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠م ، ص ١٠١ .

(١٧٤) القلائد ، ص ٢٠٨ وما بعدها . (١٧٥) الأغاريد ، جدة ، دار الأصفهاني .

(١٧٦) نشرت بمجلة الفيصل ، العدد ٢٢ (مارس ١٩٧٩) ، ص ٧٨ .

(١٧٧) نشرت بمجلة الفيصل ، العدد ٥٣ (سبتمبر ١٩٨١) ، ص ٨٢ .

(١٧٨) عن كتاب « الشهر » ، ١٩٧٩/١٣٩٩ . (١٧٩) ص ١٣ ، ١٤ .

(١٨٠) ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ . (١٨١) ص ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ . (١٨٢) ص ٢١ ، وما بعدها .

(١٨٣) ص ٣٢ ، وما بعدها . (١٨٤) ص ١٠٣ ، وما بعدها .

(١٨٥) نشرت بمجلة الكتاب الصادرة عن دار المعارف بمصر سنة ١٩٤٩ ثم طبعت في ديوانه وبها اختلاف في بعض الكلمات في الأبيات (١٢ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١) ولم يشر ذلك جامع الديوان ومحققه عبد الله زكريا الأنصاري . وقد رجعنا إلى الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠ - المطبعة العصرية - الكويت ص ٢٢١ .

(١٨٦) تعددت الروايات حول تحديد سنة ميلاده بين ١٩١٣ ، ١٩١٤ ، ١٩١٦ ، ١٩١٧ ، ١٩١٩ . فهي بين هذه السنوات . (١٨٧) انظر الحال المشابه في أبيات ابن الرومي - البيت الأول (وهي مريضة) .

(١٨٨) ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ - العدد فبراير ١٩٤٩ .

(١٨٩) انظر تحليل إيليا الحاوي للقصيدة في كتابه عن أبي ريشة ، ص ١٥٢ .

(١٩٠) الحيوان ، ج ٧ ، ص ١٨٦ . (١٩١) هي الطير التي حال عليها الحول ، وتتساقط : تنسل .

(١٩٢) الحيوان ، ج ٥ ، ص ٢٢٤ .

(١٩٣) حققه العلامة عبد السلام هارون في ثمانية مجلدات وصدر عن الحلبي ، ١٩٣٨-١٩٤٧ .

(١٩٤) انظر ردَّ الدكتور محمد مندور عليه : النقد والنقاد المعاصرون . نهضة مصر ، القاهرة . ص ١٣٧ ، ١٣٨ .

(١٩٥) الأيام . ج ٢ / ص ٦ ، ص ٢٤ .

(١٩٦) انظر تحليل إيليا الحاوي لها في كتابه : في الأدب العربي المعاصر - عمر أبو ريشة . بيروت . ص ١٥١ .

(١٩٧) مجلة الكتاب القاهرية . فبراير ١٩٤٩ . ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ . وفي ديوانه . والأنصاري : فهد العسكر حياته وشعره . ١٩٧٠ . ص ٢ ، ص ٢٢١ .

(١٩٨) انظر كتابي : ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث . القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ . ص ١٥٠-١٦٠ . (١٩٩) انظر هامش (١٩٤) .

(٢٠٠) ديوانه . ط ٢ ، مج ١ ، ص ٤٧-٥١ .

(٢٠١) دار الإشعاع . ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢م . ص ٥١ . (٢٠٢) ديوانه . مج ١ ، ص ٣٨٧ ، ٣٨٨ .

(٢٠٣) نادي الرياض الأدبي . ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩م ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٢٠٤) جدة ، دار الأصفهاني ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠م . ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

(٢٠٥) انظر هامش (١٩٨) . (٢٠٦) سُهِّلَت الهمزة .

(٢٠٧) (نداء السحر) . نادي الرياض الأدبي ، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ . ص ٢٧ .

(٢٠٨) القرشي : ديوانه . مج ١ ، (مواكب الذكريات) .

(٢٠٩) القرشي : ديوانه . ط ٢ ، مج ١ ، (البسمات) .

(٢١٠) الجزيرة ٢٦ ، جمادى الثانية ١٤٠١ هـ ، ص ١١ ، ٣٠ إبريل ١٩٨١ .

(٢١١) ساعات بين الكتب . ط ٣ القاهرة ، ١٩٥٠ . ص ٣٧ .

(٢١٢) رباعيات الخيام ، ص ٥٦ و ص ٧٩ . وانظر « الأناشيد » . ص ٤٨ ، ٥٧ ، ٨٠-٨٤ .

(٢١٣) رباعيات فرحات ، ص ٢١ و ص ٦٢ . (٢١٤) المعبد الغريق ، ص ٣٦ .

(٢١٥) إقبال ، ص ٢١ . (٢١٦) نفسه . (٢١٧) ص ٦٧ .

(٢١٨) البستاني ، ص ٦٥ و ٦٦ . (٢١٩) شظايا ورماد ، ص ١٢١ .

(٢٢٠) ط ٥ ، بيروت . (٢٢١) نفسه . المقدمة ص ١٢ ، وفصل ص ١٩٥ .

(٢٢٢) بغداد ١٩٥٩م ، وذكر الدجيلي أيضا ما ينسبه صاحب وفيات الأعيان لأبي العلاء .

(٢٢٣) يذهب الدكتور عبد الله محمد الغذامي - باستقراء ديوانها « شظايا ورماد » وتأريخ قصائده - أنها لم

تكتب شعر تفعيلة قبل سنة ١٩٤٨م ، فكل ما كتبت سنة ١٩٤٧م تقليدي سوى « الكوليرا » ، ثم يحكم أنها تكون قد بدأت سنة ١٩٤٨م . (مجلة كلية الآداب ، جامعة الملك عبد العزيز ، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م ، مج ١ ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٢٢٤) انظر ص ٣٥ وما بعدها ، وانظر حديث الدكتور أحمد مطلوب في مقدمة كتابها والملحقة به ، ط ٥ ، ص ٣٣٩ ، حيث يذكر وقائع جلسة لأسرة نازك في يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الأول ١٩٤٧م حول القصيدة .

(٢٢٥) للتفصيل انظر « شظايا ورماد » ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ .

(٢٢٦) نفسه ، ص ١٢١ .

(٢٢٧) شظايا ورماد ، ١٩٥٩م ، ص ١٢١ ، وكتبتها سنة ١٩٤٧م .

(٢٢٨) كما ذكرها الدكتور يوسف عز الدين ، في الأدب العربي الحديث ، القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧٣م ، ص ٢١٩ ، كما ذكر غيرها للمازني نشرت ١٩٢٣ وسماها الشعر الطلق ومنها قوله : لم أكمله ولكن نظرتي سألته أين أمك أين أملك وهو يهذي لي على عادته مذ تولت كل يوم كل يوم .. إلخ . انظر ص ٢٢٧ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ . (٢٢٩) ص ١٥ .

(٢٣٠) قضايا ، ص ١٦ . (٢٣١) قضايا ، ص ٣٦ . (٢٣٢) ص ٣٧ .

(٢٣٣) ترجمه وعلق عليه وقدم له سعد مصلوح . القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٧٩م .

(٢٣٤) نشرت بمجلة الحرية بالعراق .

(٢٣٥) انظر عبد الله محمد الغذامي : الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة . مجلة كلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز ، ١٤٠١هـ ١٩٨١م ، مج ١ ، ص ١٠٢ .

(٢٣٦) القاهرة ، المطبعة السلفية ، ١٩٢٧ . ومقالاته في مجلة « أدبي » ، ١٩٣٦م ، مج ١ ص ٧ ، ٩ ث ٣٥٥.

(٢٣٧) هلال ناجي : التطور الفني في الشعر اليمني ، بيروت ، الآداب ، نوفمبر ١٩٦٤م ، وكتابه شعراء اليمن المعاصرون ، بيروت ، مؤسسة المعارف ، ١٩٦٦م ، ص ٢٢٦ ، ٢٨٨ .

(٢٣٨) الثقافة ، العدد ٤٦ ، في ١٤ نوفمبر ١٩٣٩م .

(٢٣٩) الرسالة ٦٢٥ ، سنة ١٩٤٥م ، ص ٧٥٢ . ولا يمكن إغفال محاولة أبي حديد في ترجمة « روميو وجولييت » سنة ١٩٣٣م ، وسبقه في الإشارة إلى نوع البحور الملائمة للشعر الجديد وهي : الرمل ، والسريع ، والخفيف ، والمسرح . (مجلة المنفور العدد ١٧٣ ، والكاتب نوفمبر ١٩٧٥م) .

(٢٤٠) انظر صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح ، العدد ٧٠ . وباكثير ، محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، القاهرة ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٨ . وعبده بدوي ، حولية كلية الآداب الكويت (٢) ١٩٨١ ، ص ٩ وما بعدها . والدكتور محمد عبد المنعم خاطر : باكثير والشعر المرسل : روميو

وجوليت . مصر ، مجلة الكاتب ، ص ٨ .

(٢٤١) أبوللو ٣ . السنة الأولى ٢٢٧ . (٢٤٢) أعادت نشره الحرية البيروتية سنة ١٩٦٤م .

(٢٤٣) تونس ، الدار العربية للكتاب . ص ١٩٨ وفصل حول الشعر التونسي الحديث ، ص ١٦٧ ، وفصل الشعراء التونسيون والشعر الحر ، ص ١٩٥ وما بعدها .

(٢٤٤) ص ١٩٩ . (٢٤٥ ، ٢٤٦) لا يستقيم الوزن هنا وفيما بعده وهي من بحر الوافر .

(٢٤٧) الجابري ، ص ٢٠٣ . (٢٤٨) الجابري ، ص ٢٠٤ ، وقد نشرت بالزمان سنة ١٩٣٣م .

(٢٤٩) كان قد كتب ذلك في مقال نشر سنة ١٩٦٧م ، ثم نشر بالكتاب سنة ١٩٧٨ . ص ٢١٤ .

(٢٥٠) عبد الرحيم أبو بكر : الشعر الحديث في الحجاز . ص ٢١٤ ، ٢١٨ .

(٢٥١) البراعم . بيروت ، دار الكشاف ، بيروت ١٣٧٣هـ–١٩٥٤م . ص ٣٧–٣٩ .

(٢٥٢) خواطر مصرحة . ط ٢ ، ص ٩٥ .

(٢٥٣) أدب الحجاز ، جمع محمد سرور الصبان . ط ٢ ، ص ٤٥ ، ٤٦ . انظر : عبد الرحيم أبو بكر : الشعر الحديث في الحجاز ، ص ١٨٦ ، وانظر مصطفى السحرتي : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . المقتطف ، ١٩٤٨م . ص ١٢٠ ، ١٢١ .

(٢٥٤) ص ٢١ . (٢٥٥) ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، سنة ١٩٣٧م . (٢٥٦) بيروت .

(٢٥٧) القاهرة ، ١٩٥١م . وعلق عليها لويس عوض في جريدة المصري في ٢٦ مارس ١٩٥٤م . ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس (في الثقافة المصرية) . بيروت ، ١٩٥٥م . ص ١٢٦ .

(٢٥٨) قضية الشعر الجديد . ص ٤٥٣ .

(٢٥٩) جريدة الثورة السودانية ، ١٨ يناير سنة ١٩٦٣م . وتابعه الدكتور سعد دعبيس في حوار مع الشعر الحر . ص٢٣ ، وإن أبقى على تسمية « حر » حتى يتم الاتفاق على شعر « التفعيلة » ص ١١ وما بعدها .

(٢٦٠) قضايا جديدة في أدبنا الحديث . ص ٨٧ . (٢٦١) المجلة . ديسمبر ١٩٦١م .

(٢٦٢) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث . ١٩٦٩م .

(٢٦٣) ص ١–٦٦ . (٢٦٤) ص ٦٧–١٤١ . (٢٦٥) المقدمة ، ص ٣ .

(٢٦٦) في الإنجليزية free verse . (٢٦٧) في الفرنسية vers libre .

(٢٦٨) اعترض غالي شكري على مصطلح الجديد أو الحر المنطلق لما فيه من تعميم ورأى تسميتها حركة الشعر الحديث ، وهذا تعميم أيضا ، ورأى عبد الواحد لؤلؤة تسمية شعر الحمو · المطور (مجلة الشعر اللبنانية ، العدد ٤٣ ، صيف ١٩٦٩م السنة ١١ . ص ٦٦) ، ويرفض حسن القرشي تسمية الشعر الحديث (ديوانه . ط ٢ ،

بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ ، مج ١ ، ص ٢٨) ويسميه الحر .

(٢٦٩) تضيف سلمى خضراء الجيوشي نموذجا نشر بمجلة الأديب اللبنانية في أكتوبر ١٩٤٦م في كتابها :
Trends and movements in modern Arabic poetry. Leiden, Brill, 1977.

ويذكر الدكتور يوسف عز الدين في كتابه : « في الأدب العربي الحديث » سبق رفائيل بطي للسياب وكتابه : مقدمة الديوان الأول للسياب « أزهار ذابلة » ص ٢٤٩ . ويرى أحمد أمين ضرورة كسر عمود الشعر بوزن الأدب بموازينه الصحيحة ، وذلك في معرض رده على مقال زكي مبارك (جناية أحمد أمين على الأدب المصري) – مجلة الثقافة ١٥ أغسطس ١٩٣٩م (انظر أنور الجندي معارك فكرية ص ٢٥٢) ، ويرى أنور الجندي أن السياب أسبق من نازك (بيروت ، مجلة الأسبوع العربي ، بيروت العدد ١٨٤) ، وانظر عبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية . ص ١٢٣ . وعبد المحسن سلام : محاولات جديدة في الشعر العربي . ص ١٨ . وانظر عبد الله الغذامي : حولية كلية الآداب – جامعة الملك عبد العزيز . مج ١ ، ص ١٢١ .

(٢٧٠) انظر : مختارات حجازي من شعر ناجي ، ص ٩ .

(٢٧١) انظر : مختارات حجازي من شعر ناجي ، ص ٨٠٦ ، وصدر عن دار الآداب ، بيروت .

(٢٧٢) أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف . ص ٣٤٤–٣٥٢ (خصائصه في موسيقى الشعر) وحديثه عن الجماعة ص ٢٩٧–٣٦٣ ، وسماهم (الاتجاه الابتداعي العاطفي) . وانظر إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . ص ٢٧٧ وما بعدها .

(٢٧٣) « الشفق الباكي » لأبي شادي . ص ٨١٩–٨٣٠ .

(٢٧٤) « الشفق الباكي » لأبي شادي . ص ٦٢٥ ، ٩٢٣ .

(٢٧٥) « مختارات وحي العام » لأبي شادي . ص ٤٤ . و « الشفق الباكي » . ص ٥٣٥ .

(٢٧٦) أحمد كشك . مجلة الثقافة العربية ، في أغسطس ١٩٧٦ . ص ٤٥ ، وما بعدها .

(٢٧٧) المرجع السابق . ص ٤٥ .

(٢٧٨) حسين نصار : الشعر الشعبي العربي . المكتبة الثقافية . العدد ٦٠ ، ص ٢٥ و ص ٤٠ .

(٢٧٩) انظر لتفصيل القول في ذلك على نحو جديد ، رجاء عيد : الشعر والنغم . دار الثقافة ، ١٩٧٥ . ص ١٠٨ وما بعدها ، و ص ١٢٨ وما بعدها ، وص ١٥٥ وما بعدها .

وقد دخلت (مستفعلن) في أوزان الفنون المستحدثة ومنها السلسلة ، والمواليا ، والقوما ، والكان كان .

(٢٨٠) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ١ ، ص ١٠٤ .

(٢٨١) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ١ ، ص ٢٧٨ .

(٢٨٢) لم يذكره أبو العلاء المعري في تصوير جنته في « رسالة الغفران » ، وأفرد لشعرائه جنة خاصة جعل بيوتها أحط وأقل درجات من قصور الشعراء .

(٢٨٣) منهم طه حسين . انظر : حسين نصار : الشعر الشعبي العربي . ص ٣٨ و ٣٩ . ونللينو في : تاريخ الآداب العربية . ص ١٦٤ .

(٢٨٤) ابن رشيق : العمدة . ج ١ ، ص ٥٦ . (٢٨٥) انظر ما تقدم عن المختارات الشعرية .

(٢٨٦) ص ٥٥-٧١ . (٢٨٧) ج ٢ ، ص ٤٧٢-٤٧٩ .

(٢٨٨) في المجال التعليمي انظر : محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر في القرن الثاني . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ٣٥٤-٣٦٦ .

(٢٨٩) لتفصيل القول انظر : ناصر الاسد : مصادر الشعر الجاهلي . دار المعارف ، ١٩٥٦ ، ص ٥٩٢ وما بعدها. و ستيفان أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة كمال بشر . وكتب النقد القديمة ، وكتب النحو . وشرح شواهد المغني للسيوطي . البغدادي : خزانة الأدب . والسيوطي : المزهر . والرازي : المحصول . وكارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي . وكارل نللينو : تاريخ الآداب العربية . ومادة رجز في الموسوعات ودوائر المعارف . وسعيد الأفغاني : الاستشهاد في الشعر . دمشق .

(٢٩٠) أراجيز العرب . سنة ١٣١٣ هـ . ص ٣ ، ويستشهد بقول أوس بن حجر :

هَممتُ بخيرٍ ثُمَّ قصَّرتُ دونَهُ كما ناءتِ الرجزاءُ شدَّ عقالها

(٢٩١) آداب اللغة العربية . ص ٦١ . (٢٩٢) موسيقى الشعر .

(٢٩٣) نازك الملائكة : شظايا ورماد ، ص ١٣٥ . (٢٩٤) الخمائل ، ص ٥ .

(٢٩٥) ابن النديم : الفهرست . بيروت ، خياط . ص ٤٢ ، ٤٣ .

(٢٩٦) قال له شيخه أبو عمرو بن العلاء : « يا بني نحن إلى التعلم أحوج منك . » (أمالي المرتضى ، ج ١ ، ص ١٣٣) . ويذكرون ما كان يعتري يونس بن حبيب من ضيق حين يرى اتباع حلقة الخليل .

(٢٩٧) الزبيدي . ص ٦٨ . (٢٩٨) ليبزج . ١٩٢٥ . ص ١٧ .

(٢٩٩) استخرج الشعراء البحور المهملة أو المولدة أو المحدثة من الدوائر كالمستطيل والممتد ، وأضاف بعضهم إليها : الوسيم والمعتمد والفريد والعميد ، وأتى أبو العتاهية بأوزان جديدة من مثل قوله :

للمَنونِ دائرا تٌ يدرن صرفها

ثم يَنتقينـــا واحـــداً فواحـــدا

وقال : أنا أكبر من العَروض .

(٣٠٠ ، ٣٠١) انظر أبا بكر محمد بن عبد الملك بن السراج الشنتريني الأندلسي : المعيار في أوزان الأشعار ،

تحقيق محمد رضوان الداية . ط ٢ ، دمشق ، دار الملاح ، ١٤٠٠ هـ—١٩٨٠ . ص ١٧—٢٠ .

(٣٠٢) الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية . ص ٢٨ . وانظر الأشكال . ص ٣٠ .

(٣٠٣) الفصل الرابع . ص ١٤٦ وما بعدها . (٣٠٤) الإسكندرية . ١٩٤٣ .

(٣٠٥) ط ٢ القاهرة . (٣٠٦) الفصول والغايات . ص ١٣٢ .

(٣٠٧) الفن ومذاهبه في الشعر العربي . ص ٥٤ .

(٣٠٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، ١٩٦٦ . ص ٢٦٨ .

(٣٠٩) موسيقى الشعر . ص ٩٤ ، ٩٥ . (٣١٠) القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ .

(٣١١) القاهرة ، دار الثقافة . ص ١١٥ ، ١١٨ ، ١٢٨ ، ١٤٨ ، ١٥٤ ، ١٦٢ .

(٣١٢) ص ٢٧ وما بعدها . وانظر مناقشة شكري عياد له في : « موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية »، دار المعرفة ، يوليه ١٩٦٨ . ص ١٧ وما بعدها . (٣١٣) مقالة عروض ، في دائرة المعارف الإسلامية .

(٣١٤) الفصل السادس ، تطور الأوزان الشعرية ، ص ١٨٤-٢٠٨ .

(٣١٥) انظر عبد الهادي الفضلي : في علم العروض — نقد وإصلاح . نادي الطائف الأدبي ، ١٣٩٩ هـ ، ص ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٣٤ . وهو إيجاز لما بحثته نازك الملائكة في « قضايا الشعراء المعاصر » ، وما نوقش في كتب ظهرت حول الشعر الجديد .

(٣١٦) الرياض ، منشورات دار الفيصل الثقافية . ١٤٠٠هـ—١٩٨٠ . (٣١٧) ص ١٥٨ ، وانظر ٨٨ .

(٣١٨) ص ٢٠ ، وانظر ٤٨ ، و ٥٢ . (٣١٩) ص ١١٦ ، و ١٣٢ .

(٣٢٠) ص ٣٢ . أما تواريخ كتابة هذه القصائد على نحو ورودها بالديوان فهكذا : ١٩٦٩ ، ١٩٧٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٥ ، ١٩٥٩ ، ١٩٦٨ ، ١٩٧٥ ، ١٩٦٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٦٥ ، ١٩٧١ .

عن الخليل انظر : عبده بدوي : نجوم في آفاق شعرية . الرياض ، دار الرفاعي ، المكتبة الصغيرة . ص ٢٥ وما بعدها .

(٣٢١) هناك محاولات قديمة عديدة منها ، استدراك الاخفش للمتدارك وهو استدراك لا معنى ، وثورة أبي العتاهية ، ونقد الجاحظ ، ونقد ابن الأنباري ، وتأليف علي بن المنجم كتاب (الرد على الخليل) .

(٣٢٢) لن نزعم لأنفسنا انتهاج منهج إحصائي شامل فيما يلي من صفحات .

(٣٢٣) جامعة الإسكندرية ، مجلة كلية الآداب ، ١٩٤٣ . (٣٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤١ وما بعدها .

(٣٢٥) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٥٩ — ١٤٥ . (٣٢٦) المصدر نفسه ، ص ٥٢ ، ٥٣ .

(٣٢٧) المصدر نفسه ، ص ١٤٨ وما بعدها . (٣٢٨) المصدر نفسه ، ص ٥٩ — ١٤٥ .

(٣٢٩) المصدر نفسه ، ص ١٢٩ – ١٤٥ .　　(٣٣٠) المصدر نفسه ، ص ٥٩ .

(٣٣١) نقد ذلك عبد الهادي الفضلي وعارضه (في علم العروض – نقد واقتراح) ، ص ١١ .

(٣٣٢) القاهرة ، ١٩٥٥ .

(٣٣٣) انظر ط ٥ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٨ ، والكتاب جملة مقالات لها ، سَبق نشرُها .

(٣٣٤) هذه أبواب بالكتاب .　　(٣٣٥) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . دار الفكر العربي ، ١٩٦٦ . وشكري عياد : موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية . دار المعرفة ، ١٩٦٨ ، وسعد دعبيس : حوار مع الشعر الحر .

(٣٣٦) شكري عياد : موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية . دار المعرفة ، ١٩٦٨م .

(٣٣٧) رئيس تحرير مجلة الشعر التونسية . انظر العدد الأول ، صيف ١٩٨٢ .

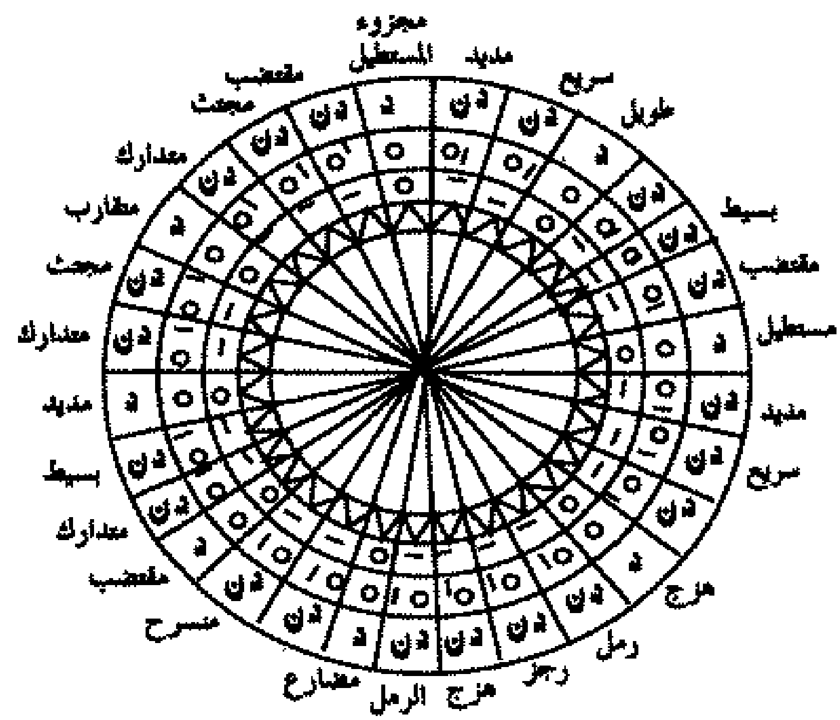
(٣٣٨) مجلة الشعر التونسية ، العدد الأول ، صيف ١٩٨٢ ، ص ٤٨ .

(٣٣٩) محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، البصرة ، ١٩٧١ .

(٣٤٠) ص ١٢ ، وما بعدها .　　(٣٤١) ص ٢٠ ، ٢١ .　　(٣٤٢) بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٤ .

(٣٤٣) اطلعنا على محاضر اجتماع مديرية البحث والرقابة الصناعية المنعقد في ١٩٧٦/١٢/٢٩ بالعراق وبه أسماء الحاضرين الذين أقروا بالاختراع ، ويعلن المؤلف أنه تم إعلان هذه النظرية في محاضرة ألقيت في جامعة بغداد (كلية الآداب) في مارس ١٩٧٦ ، وسجلت في الشهر العقاري بالقاهرة في أكتوبر ١٩٧٦ ، وناقشها صاحبها مع المثقفين في أماكن شتّى ، حضرت واحدة منها بالسعودية بمقر النادي الأدبي بالرياض .

(٣٤٤) عن شرح مطبوع بالآلة الكاتبة يوزعه صاحب النظرية :



(٣٤٥) استعمل بعض العروضيين – ومنهم الدمنهوري في الحاشية الكبرى – لهذا الوزن « فعيل » تمييزاً لها عن « فعول » – ٣١ – التي ترد بساكنة موقوفة ... (المؤلف)

(٣٤٦) هناك تفعيلة يكتبها العروضيون على هيئة « فاع لاتن » – ٢٢١٢ – يخصون بها بحر المضارع ، وقد ألغينا ذلك ، ولكن « فاعلاتن » إذا سكنت في الدرج صح أن يكون إيضاحها على هيئة « فاع لاتن » – ٢٢٣ كقراءتنا النص الشعري مثلا :

سألتِ السَّماءُ ماذا فُتِنتْ ‏ ‏ أيُّ قلب لم يكن مفتونَها

فعلاتن فاع لاتن فعلن ‏ ‏ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

٢٢١١ / ٢٢٣ / ٢١١ ‏ ‏ ٢٢١٢ / ٢٢١٢ / ٢١٢

ولكن هذا لا يستوجب أن تكون هناك تفعيلة بهذه الهيئة ، لأن الإسكان هنا إسكان الشاد ، وأن في ذات السكون نفسه حركة إيقاعية صامتة خفيفة مقدرة (المؤلف) .

(٣٤٧) هناك تفعيلة أخرى يكتبونها على هيئة « مستفع لن » وترد في المجتث وهي تكرار لتفعيلة « مستفعلن » ، ولسنا بحاجة إليها بهيئتها هذه ، وإن كان العرضيون قد استخدموها في أغراض تلاءم ونظام عروضهم القديم (المؤلف) .

(٣٤٨) استغنينا بهذه التفعيلة عن تفعيلة « فاعليان » – ٣٢١٢ – (المؤلف) .

(٣٤٩) لم نأبه لتفعيلة « فاعلاتك » – ١١٢١٢ – لذا لم نوردها في جدول التفاعيل وهي مما يفتقد الجرسَ الإيقاعي المقبول .. وكذلك استوحش منا غير واحد من العروضيين ، ففي كتاب العروض للدجاني نقلا عن شرح العمدة وغيره في القول على « فاعلاتك » أنه مهمل ، أي لم يقل عليه العرب شيئا وإنما اقتضاه تفكيك الأجزاء ، وكذلك وصل بكاف الخطاب ، فكان الشاعر يخاطب العروضي بأن هذه فاعلاتك لخروجه بمقتضى تفكيك الأجزاء ، لا فاعلاتنا لعدم استعمالنا إياه ! (المؤلف) .

(٣٥٠) انظر الكتاب ، ص ٣٠ وما بعدها . ‏ ‏ (٣٥١) ص ٢٨ ، ٢٩ وسماه (وضع مبتكر) .

(٣٥٢) ص ١٦٧ وما بعدها .

(٣٥٣) الرموز الإفرنجية 1 ، 2 ، 3 ، 4 في الأصل عربية ، والمستخدمة الآن هندية الأصل ، انظر ص١٧٤ وما بعدها.

(٣٥٤) يقدمه بديلا للتفاعيل ، انظر ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

(٣٥٥) ص ١٧٦ ، وص ١٨٢ . ‏ ‏ (٣٥٦) ص ١٧٧ . ‏ ‏ (٣٥٧) ١٨٣ وما بعدها .

(٣٥٨) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٤٦–١٦١ . وقد عرض فيه لجهود المستشرقين .

(٣٥٩) دائرة المعارف الإسلامية (مقالة عروض) .

Encyclopaedia of Islam. (Arud). New edition. pp 667-677.

انظر نقد كمال أبي ديب لآرائه ، ص ٢٥ ، و ٤٠١–٤٣٣ . ‏ ‏ (٣٦٠) نفسه .

(٣٦١) Stanislas Guyard: Théorie nouvelle de la métrique arabe. Paris, 1877.

(٣٦٢) ص ٢٣ ، وإن لم يلتزم به كثيرا ، انظر ص ٢٠ .

(٣٦٣) نور الدين صمود : العروض المختصر ، تونس ، ١٩٧١ .

(٣٦٤) ممدوح حقي : العروض الواضح ، ص ١٠٧ . وبدير متولي : ميزان الشعر . دار المعرفة ، ١٩٧٠ ، وغيرهما .

(٣٦٥) محمد حسن عواد : الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية ، ص ٢٠ .

(٣٦٦) المصدر نفسه ، ص ٣٠ وما بعدها .

(٣٦٧) جلال الحنفي : العروض تهذيبه وإعادة تدوينه . بغداد ، وزارة الأوقاف ، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م . ص ٤٠ وما بعدها . (٣٦٨) أحمد ساعي : حركة الشعر الحديث في سوريا ، ص ٧٢ .

(٣٦٩) تحقيق محمد رضوان الداية . ط ٢ دمشق ، دار الملاح ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م . ص ١٧–٢٠ .

(٣٧٠) تحقيق الحساني حسن عبد الله . القاهرة ، مطبعة المدني . ص ٤٨–١٣٧ .

(٣٧١) تحقيق حسن شاذلي فرهود . بيروت ، دار القلم ، ١٣٩٢/١٩٧٢ . ص ٤٢ ، ٥٨ ، ٧٥ ، ٩٩ .

(٣٧٢) در ري مي فا صو لا سي . (٣٧٣) سترصد في ثبت المراجع بعضها رصدا غير ببليوجرافي .

(٣٧٤) ط ٢ بيروت ، دار الفكر ، ١٩٧١ . (٣٧٥) ترجمة سعد مصلوح .

(٣٧٦) انظر – على سبيل المثال – مناقشة أبي ديب في كتابه المذكور ص ١٩١–٤٠٠ عن النبر ، و ص ٤٣٣ – ٤٤٤ للنظرية الكمية .

(٣٧٧) المصدر نفسه ، ص ٨ – المقدمة . (٣٧٨) المصدر نفسه ، ص ٨ – المقدمة .

(٣٧٩) المصدر نفسه ، ص ٣٣ . ويذكر كثيرين من أعانوه في الخارج ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

(٣٨٠) ص ٤٦ .

(٣٨١) لا نجد حاجة إلى ذكر التفاصيل ولا التفاعيل وتُسمّى أيضا : الأجزاء ، والأمثلة ، والأوزان ، والأفاعيل ، والتفاعيل ، وهي عشر خطا ولمان لفظاً كما يقولون ، منها أربع أصلية تبدأ بوتد مجموع أو مفروق ، وست فرعية تبدأ بسبب خفيف أو ثقيل .

(٣٨٢) ص ١٩٣ ، ٤٣ وما بعدها . (٣٨٣) ص ٤١ ، ١٠٣ .

(٣٨٤) ص ١٢٩ . (٣٨٥) ص ٤٠١ . (٣٨٦) ص ٤٤٥ – ٥٣٠ .

(٣٨٧) لا نود عرض التفاصيل هنا في هذه الأمور ، وفي كتب العروض ما يغني .

(٣٨٨) محمد ياسر شرف : النثيرة والقصيدة المضادة . الرياض ، ١٩٨١ .

(٣٨٩) كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص ٥٣٥ .

(٣٩٠) من الجدير بالذكر أن الباحث كمال أبو ديب يضيف إلى دراساته البنيوية الجديد دائمًا ، فبعد خمس سنوات من كتابه المذكور آنفًا ، أصدر كتابه : جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر . ويهمنا منه هنا الفصل الثالث بعنوان « نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري » ، ط ٢ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨١ . ص ٩٣ . ولا نتفق معه في تصوراته جملة .

المصادر

إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية . ط ٣ القاهرة ، ١٩٦١ .

إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . ط ٤ القاهرة ، ١٩٧٢ .

ابن جني : العروض ، تحقيق حسن شاذلي فرهود . بيروت ، ١٩٧٢ .

ابن رشيق : العمدة . القاهرة ، ١٩٠٧ .

أبو العلاء المعري : اللزوميات ، تحقيق أمين الخانجي . بيروت والقاهرة .

أحمد راتب النفاخ : معالم العروض . دمشق ، ١٩٥٤ .

أحمد ساعي : حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا . دمشق ، ١٩٦٠ .

أحمد سليمان الأحمد : هذا الشعر الحديث . دمشق ، ١٩٧٤ .

أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر . القاهرة .

إميل عيد : توضيح العروض . حلب ، ١٩٥٢ .

أنطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث . بيروت ، ١٩٦٨ .

بشير متولي حميد : ميزان الشعر . ط ٣ القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٠ .

التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله . القاهرة .

تمام حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها . القاهرة ، ١٩٧٣ .

جلال الحنفي : العروض ، تهذيبه وإعادة تدوينه . العراق ، ١٩٧٨ .

جليل كمال الدين : الشعر العربي الحديث وروح العصر . بيروت ، ١٩٦٤ .

جميل سلطان : أوزان الشعر وقوافيه . دمشق ، ١٩٣٧ .

حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الخوجه . تونس ، ١٩٦٦ .

دائرة المعارف الإسلامية : مادة عروض .

دائرة المعارف الموسيقية . لا نيناك ، ١٩٢٢ .

رجاء عيد : الشعر والنغم . القاهرة ، ١٩٧٥ .

سعد دعبيس : حوار مع الشعر الحر . الإسكندرية ، ١٩٧١ .

السكاكي : مفتاح العلوم . القاهرة ، ١٣١٨هـ .

السيد إبراهيم محمد : الضرورة الشعرية . بيروت ، ١٩٧٩ .

شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية . القاهرة ، ١٩٦٨ .

الشنتريني : المعيار في أوزان الأشعار ، تحقيق محمد رضوان الداية . ط ٣ دار الملاح ، ١٤٠٠ هـ .

صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية . ط ٣ بيروت ، ١٩٦٦ .

طاهر الجزائري : تمهيد العروض . دمشق ، ١٣٠٤ هـ .

عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة . القاهرة ، ١٩٦٠ .

عبد الله درويش : دراسات في العروض والقافية . القاهرة .

عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب . القاهرة ، ١٩٥٥ .

عبد الرحمن السيد : العروض والقافية : دراسة ونقد . القاهرة ، د. ت .

عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية .

عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . القاهرة ، ١٩٦٧

عز الدين الأمين : نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر . القاهرة ، ١٩٦٤ .

عز الدين التنوخي ، إحياء العروض . دمشق ، ١٩٤٦ .

علي عشري زايد : قراءات في شعرنا المعاصر . القاهرة والكويت ، ١٩٨٢

عمر يحيى شوقي كيلاني : تبسيط العروض . ١٩٥٧ .

فارمر : تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة حسين نصار [وترجمة أخرى لجرجيس فتح الله] . بيروت ، د. ت .

كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي : دراسة بنيوية في الشعر . ط ٢ بيروت ، ١٩٨١ .

كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن . بيروت ، ١٩٧٤ . (وأصله مقال للكاتب نشر في مواقف ، ٢٢ ، بيروت : تموز – آب ١٩٧٢ ص ١٧–٦٧ بعنوان « في إيقاع الشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل » وهو الفصل الأول من الكتاب

الذي نشر بعد خمس سنوات من نشر المقال) .

لطفي عبد البديع : الشعر واللغة . القاهرة ، ١٩٦٩ .

لغة الشعر العربي الحديث : مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية . الإسكندرية ، ١٩٧٩ .

محمد زغلول سلام : النقد العربي الحديث . القاهرة ، ١٩٦٤ .

محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية . البصرة ، ١٩٧١ .

محمد عبد المنعم خفاجي : الشعر العربي : أوزانه وقوافيه . القاهرة ، ١٩٤٨ .

محمد مصطفى هدارة : التجديد في شعر المهجر . القاهرة ، ١٩٥١ .

محمد مصطفى هدارة : دراسات في الشعر العربي . الإسكندرية ، ١٩٧٠ .

محمد مندور : الشعر العربي : غناؤه ، إنشاده ، وزنه . مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ، ١٩٤٣ ، وأعيد نشر البحث في المجلة ، عدد ٢٧ – القاهرة ، فبراير ١٩٥٩ ، ص ٥ – ١٢ .

محمد مندور : في الميزان الجديد . ط ٣ القاهرة ، د. ت .

محمد النويهي : قضية الشعر الجديد . ط ٢ القاهرة وبيروت ، ١٩٧١ .

محمود فاخوري : سفينة الشعراء : علم العروض ، علم القوافي ، الأوزان الحديثة . حلب ، ١٩٧٠ .

مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة . النجف ، ١٩٧٠ . (وانظر مقدمته لموازين الشعر العربي) .

ناصيف اليازجي : نقطة الدائرة في علم العروض والقوافي . بيروت ، ١٨٨٥ .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . ط ٢ بغداد ، ١٩٦٥ .

نعيم اليافي : الشعر بين الفنون الجميلة .

نور الدين صمود : العروض المختصر . تونس ، ١٩٧٦ .

هوميروس : الإلياذة ، ترجمة سليمان البستاني ، مطبعة دار الهلال ، ١٩٠٤ .

Encylopaedia of Islam. (Arud). New edition. pp 667-677.

Guyard, Stanislas: Théorie nouvelle de la métrique arabe. Paris, 1977.

الشعر و الشعراء

١ - [illegible]
٢ - [illegible]
٣ - [illegible]
٤ - [illegible]
٥ - [illegible]
٦ - [illegible]
٧ - [illegible]

هذا الكتاب

أصبحت قراءة النّص ، واستكشاف (القوى الخفيّة) في الكلمة ، و (بواعث ظهورها) فعالية فنية تشاطر النّص وجوده حتى ذهب بعضهم إلى أن « الأسلوب » هو « النّصُّ » ، وليس « الشخص » ، أو الرّجل » كما قال « بيفون » من قبل .

و (المُرسل والمُرسل إليه) تتعدد ثقافات كل منهما ودرجات استقباله لومضات النفس ، وإيحاءات الكون ، وإشارات المجتمع ، كما تتعدّد مستويات وعي كلٍّ منهما بالتاريخ والموقف الحضاري .

والنّصُّ المنتج ، تبعًا لذلك ولغيره ، لا يطلق لصوت واحد إذن ، بل هو - بالضرورة - ناطق بأصوات عديدة ، هي (أصوات النّص) .

هذه السلسلة تتناول الشعر العربي تعريفا بشعرائه ، وتحقيقا ونشرا لدواوينه ، ومناقشةً لقضاياه انطلاقا من أن الشعر جزء من الكيان اللغوي للأمة ، والكيان اللغوي للأمة هو كيانها الفكري وميراثها الجليل .

وهي تعنى بالتراث تقرؤه بعيون حية ، وتفكر فيه بعقول ذكية ، فتحييه في صدور الأجيال ، وتتيح لها الامتياح من ينابيعه واستلهام كنوزه . كما تعنى بالجديد تستكشف آفاقه وتجلو غوامضه وتؤثل بنيانه وتقيم دعائمه .

في لغة مجنحة بأجنحة الصدق العلمي والولاء ، لا بأجنحة الميول والأهواء لتشكل موسوعة في مجالاتها يجد فيها القارئ العام من الثقافة ما يلذه ويمتعه ، ويجد فيها المتخصص العمل المرجعي الذي ينشده .

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر
٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١٦
١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩